Para o romântico Baader não é "um simples chiste, uma comparação, mas sim uma verdade profundamente física, que nós lemos no grande livro da natureza com o sentido da visão, ou ao menos soletramos incessantemente". Walter Benjamin também estava convencido desta verdade. Tanto que ele afirmou com relação ao seu projeto de escrever a história do século XIX a partir das passagens e galerias de Paris: "O discurso sobre o livro da natureza alude ao fato de que se pode ler a efetividade como um texto. Assim deverá ser feito aqui com a efetividade do século XIX. Nós abrimos o livro do sucedido". O presente estudo analisa a obra de Walter Benjamin — reconhecidamente o mais criativo pensador do período entre Guerras da Alemanha — do ponto de vista da sua relação com os revolucionários poetas-filósofos Novalis e Friedrich Schlegel. O pensamento de Benjamin é iluminado a partir de vários conceitos fundamentais — como o de "tradução", de "linguagem originária", de "leitura do mundo", de "filosofia como interpretação" e de "aura". O autor ainda abre a obra de Benjamin a uma leitura interna, destacando o percurso de um pensamento original que uniu como poucos a tradição filosófica do Idealismo e do Romantismo à tradição do Judaísmo.

ISBN 85-7321-095-8

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

FILOSOFIA

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA

Ler o Livro do Mundo

Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária

FAPESP

ILUMINURAS

Ler o Livro do Mundo

Este livro de Márcio Seligmann-Silva trata do conceito de crítica em Walter Benjamin (1892-1940), que se propôs "recriar a crítica como gênero" nos tempos da República de Weimar, através do estudo e aperfeiçoamento da crítica de arte criada com base nas propostas filosóficas de Kant e Fichte pelos românticos de Iena, Friedrich Schlegel e Novalis. A partir de um exame das pesquisas já existentes sobre a questão, este trabalho dedica-se a comparar as concepções de Benjamin e dos românticos focalizando três aspectos centrais: a filosofia da linguagem, a crítica do conhecimento e a crítica de arte.

Nesses três âmbitos, o estudo se detém, por um lado, no uso estrategicamente negativo do conceito de crítica, no sentido de que Benjamin precisou "limpar a área de ação do crítico", para poder recriar o gênero. São expostas detalhadamente a crítica de uma concepção puramente instrumental e comunicativa da linguagem, a partir de uma concepção mágica e metafísica; a crítica das teorias racionalistas, sistêmicas e logocêntricas do conhecimento, próprias da *Aufklärung*, a partir de um resgate do mito, do fragmento e da protolinguagem (*Ursprache*); e a crítica de formas tradicionais de crítica da arte como o universalismo superficial da história das idéias, as diversas facetas do positivismo (biográfico, psicologista, sociologizante), o formalismo e a apologia de autores e obras — contrapondo-

ILUMI//URAS

Copyright © 1999:
Márcio Seligmann-Silva

Copyright © desta edição:
Editora Iluminuras Ltda.

Capa:
Marcelo Girard
sobre sem título, de Mira Schendel, meados da década de 60, técnica mista sobre madeira, 50 x 40 cm, coleção Lourdes Cedran, São Paulo.

Revisão:
Rose Zuanetti

Composição:
Iluminuras

Fotolitos de capa:
Fast Film - tel.: (011)3105-0128

ISBN: 85-7321-095-8

1999
EDITORA ILUMINURAS LTDA.
Rua Oscar Freire, 1233
01426-001 - São Paulo - SP
Tel.: (011)3068-9433 / Fax: (011)282-5317
E-mail: iluminur@dialdata.com.br
Site: http://www.iluminuras.com.br

ÍNDICE

PALAVRAS FINAIS

ANEXO

LER O LIVRO DO MUNDO

Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética

Werden doch [...] nach einer talmudischen Legende die Engel — neue jeden Augenblick in unzähligen Scharen — geschaffen, um, nachdem sie vor Gott ihren Hymnus gesungen, aufzuhören und in Nichts zu vergehen. Daß der Zeitschrift [Angelus Novus] solche Aktualität zufalle, die allein wahr ist, möge ihr Name bedeuten.

Segundo uma lenda talmúdica, por acaso não são os anjos criados — novos, a cada momento, em bandos incontáveis — para, depois de terem cantado o seu hino diante de Deus, cessarem e definharem no nada? Que à revista [*Angelus Novus*] caiba uma tal atualidade, que é a única verdadeira, é isto que o seu nome deve significar.

Walter Benjamin
Anúncio da revista *Angelus Novus*, 1922

INTRODUÇÃO

Sólo es nuestro lo que perdimos...
No hay otros paraísos que los
paraísos perdidos.

El pasado es arcilla que el presente
labra a su antojo. Interminablemente.

Jorge Luis Borges

Walter Benjamin é um clássico. Isso é muito bom, porque significa que a sua obra foi amplamente reconhecida e acolhida na segunda metade deste século que agora se fecha. Mas ser clássico também implica muitas desvantagens. Goethe e Schiller são os clássicos por excelência — nem por isso a história da recepção das obras destes autores é particularmente rica; ela é, sem dúvida, incomensurável, mas não despertou até hoje nenhum movimento de renovação no pensamento. Já o mesmo não pode ser dito das obras de Friedrich Schlegel e de Novalis. A recepção das obras desses autores no início deste século levou a uma revisão profunda dos paradigmas tanto da literatura como da crítica. Benjamin localiza-se nessa época como um dos principais agentes dessa "revolução". Mas e a sua própria obra; em que medida a sua recepção tem servido para oxigenar e revitalizar as ditas ciências humanas? Benjamin sofre, nesse sentido, das desvantagens de ser um clássico. Ele é muito "comprado", muito citado, mas pouco "estudado". Ler Benjamin não é de modo algum uma tarefa fácil. Ele é reconhecidamente de longe o autor mais refinado e complexo da chamada "Escola de Frankfurt". A sua complexidade nasce justamente da vitalidade do seu pensamento que se recusou a se cristalizar em fórmulas. Para ele, pensar eqüivalia a pôr em movimento épocas inteiras da História material e intelectual. A História, aliás, não por acaso, tinha para ele uma face natural: ele procurava extrair os seus movimentos em escala secular a partir da *leitura* das partículas mais ínfimas do cotidiano (e normalmente desprezadas). Para o filósofo Walter Benjamin, filosofar implicava antes de mais nada refletir sobre o nosso presente e sobre a sua História. Ele tinha um profundo desprezo pela filosofia "escolar" que se limitava a ordenar o pensamento em "gavetas". Ele pretendeu, antes, "reordenar" a História — que para ele incluía tanto a nossa História naturalizada, como também os *textos* produzidos por ela

— do ponto de vista de um "agora" saturado de tensões — revolucionárias.

Benjamin tornou-se um clássico: isso implica, lamentavelmente, dizer que justamente esse elemento desestruturador da sua obra foi ou está sendo, de algum modo, domesticado. Benjamin nunca incorreu, ao longo da sua obra, em simplificações com intuito didático. O desafio que a sua obra impõe é claro: devemos manter acesa a sua chama vital; chama alimentada pelo oxigênio da insatisfação, da constante exigência de revisão dos conceitos.

Por outro lado não deixa de ser paradoxal o "sucesso" de um pensador profundamente crítico dos modismos e preocupado não em festejar o presente, mas sim em fazer rituais e cultos para os mortos e para os escombros da História. Em 1936, no exílio, Benjamin organizou o volume *Deutsche Menschen* que reunia cartas de alemães redigidas ao longo do final do século XVIII e de todo século XIX. Esse volume, publicado sob o pseudônimo Detlef Holz, ele concebera como uma embarcação que deveria salvar os escombros de uma Europa que estava cedendo em ruínas. Na dedicatória ao seu amigo Gershom Scholem, ele escreveu:

> Espero que você, Gerhard,
> encontre uma câmara para a sua juventude
> nessa arca que eu construí
> quando o dilúvio fascista
> começou a se elevar.
> Janeiro, 1937
>
> Walter

De certo modo toda a obra de Benjamin — sobretudo depois de o dilúvio fascista ter ido muito além do que ele poderia ter imaginado — pode ser lida como uma arca: nela encontramos aquilo que ele achou não apenas digno de ser salvo, mas sobretudo um *modo* de lidar com a filosofia e com a História que a cada dia ganha mais atualidade. Nessa obra os escombros — traduzidos na forma de passagens e citações de textos — foram cuidadosamente colecionados e selecionados. Cabe a nós aprendermos a lê-los no seu teor autenticamente *escritural*, ou seja, como traços de uma catástrofe que deve ser testemunhada.

É essa atualidade vital — diretamente vinculada ao nosso "agora" — que eu procurei destacar na obra de Benjamin. Tentei iluminá-la tanto a partir da sua relação com a tradição do romantismo de Iena de Friedrich Schlegel e de Novalis, como também a partir da concepção — fortíssima nesses autores — de *escritura*. Como veremos, essa concepção do mundo e da História como escritura está na base de uma concepção de "Conhecimento" que é antípoda da que se pratica de modo geral até hoje. O conceito de *escritura* serve tanto de anteparo crítico com relação

às teorias representacionistas do conhecimento[1], como também exige a articulação do "saber" a partir de uma nova visão da História e do passado.

***

O conceito de crítica de Benjamin tem sido abordado normalmente ora do ponto de vista do Benjamin "filósofo", ora do ponto de vista do Benjamin "crítico de literatura". O objetivo a que me propus neste trabalho é o de iluminar esse conceito a partir das suas afinidades com o conceito de crítica dos românticos de Iena, visando deste modo analisar o significado da "crítica" para a obra de Benjamin como um todo. Este procedimento nos permitirá retraçar a formação do seu conceito de crítica, desde a sua tese de doutorado (*O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*) de 1919, até o seu trabalho sobre as passagens de Paris (*Passagem-Werk*). Deste modo eu não apenas procurei evitar o julgamento do "primeiro" Benjamin a partir do "segundo" Benjamin, mas sobretudo acentuar a unidade da obra desse autor, unidade esta que pode também ser inferida da sua relação constante — direta ou indireta — com as idéias e doutrinas contidas nas obras de Friedrich Schlegel e Novalis.

Minha exposição aborda a crítica benjaminiana (e romântica) a partir de três veios básicos: o da *filosofia da linguagem*, o da *epistemologia* e o da *crítica de arte (e estética)*. Assim, a primeira parte divide-se em três itens, cada um dos quais dedicado ao estudo de um destes aspectos da noção de crítica dos românticos de Iena. Ao longo de toda a primeira parte, procurei também destacar a *leitura* que o próprio Benjamin fez do romantismo alemão na sua referida tese de doutorado de 1919.

A segunda parte realiza uma análise da obra de Benjamin, que procura articular os seus conceitos mais importantes relacionados com a sua noção de crítica, bem como reconstruir a teia conceitual — e de imagens — sobre a qual esta crítica se estabeleceu. Para Benjamin, como pode-se depreender da sua tese de doutorado, a crítica só podia ser compreendida de um ponto de vista teórico, ou seja, dentro das suas reflexões filosóficas e estéticas. Daí a necessidade de se expor o seu conceito de crítica como

1) Se para os românticos não podemos pensar sem a linguagem — "Um *pensamento* é necessariamente *lingual*", "Ein *Gedanke* ist nothwendig *wörtlich*" (W II 705), afirmou Novalis —, para Benjamin isso não se deu de modo diferente: "Não existe um universo de pensamentos que não seja um universo de linguagem e só vemos no mundo o que está pressuposto pela linguagem.", "Es gibt keine Gedankenwelt, die nicht eine Sprachwelt wäre, und man sieht nur das an Welt, was durch die Sprache vorausgesetzt ist." (VI 158). Não há separação possível entre o mundo e a linguagem — mas, como veremos ao longo deste trabalho, paradoxalmente, tampouco existe uma coincidência entre ambos. — Quanto às siglas utilizadas nas citações cf. o início da bibliografia.

I

A TRADIÇÃO ROMÂNTICA DE IENA

AS TRÊS CRÍTICAS ROMÂNTICAS

1.1. A LINGUAGEM POÉTICA

O debate em torno da questão da origem da linguagem (e das diferentes línguas) foi especialmente intenso no final do século XVIII e início do XIX. Ele foi marcado então pelos grandes avanços da filologia e pelo nascimento da gramática comparada das línguas indo-européias. Estas mudanças estão na base do surgimento da lingüística moderna que, por sua vez, deixou a questão da origem da linguagem totalmente de lado, ou melhor: tomou partido pela origem arbitrária dos signos, ou seja, o partido da assim denominada *tései*, em detrimento da *physei*, a concepção da origem natural da linguagem. Como Émile Benveniste afirmou: "O que é arbitrário é que tal signo e não um outro seja aplicado a tal elemento da realidade. Nesse sentido, e apenas nesse sentido, pode-se falar de contingência [...] Pois o problema não é outro senão o famoso: *tései* ou *physei*? e não pode ser resolvido por decreto. É, com efeito, transposto em termos lingüísticos, o problema metafísico do acordo entre o espírito e o mundo, problema que o lingüista talvez um dia esteja à altura de abordar de modo frutífero, mas que ele fará melhor por agora, deixando-o de lado."[1] Se a postura da lingüística moderna é fácil de se delimitar, ocorre o exato oposto com relação à postura dos primeiros românticos. Eles estavam ainda de certo modo ligados a essa reflexão metafísica acerca da relação entre o espírito e o mundo, ao mesmo tempo que participavam ativamente das novas descobertas na área da lingüística.[2] Novalis falou, por exemplo, de uma "linguagem *a*

---

1) Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale I* (1966), Gallimard, 1982, p. 52. Cf. também o *locus classicus* desse tema em Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística geral*, trad. A. Chelini, J.P. Paes e I. Blikstein, São Paulo: Cultrix, 1988, pp. 152-155. Já Friedrich Schleiermacher havia delimitado o que seria o campo da hermenêutica moderna, eliminando dela a reflexão sobre o tema da origem da linguagem, ao falar da "proto-história da linguagem, com a qual a interpretação não tem nenhuma relação". *Hermeneutik und Kritik*, M. Frank (org.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, p. 105.

2) Sobre o papel que desempenhou sobretudo a obra de Friedrich Schlegel *Ensaio sobre a língua e a filosofia dos indus* (1808) neste contexto, cf. G. Genette, *Mimologiques; voyage en Cratylie*, Paris: Seuil, 1976, pp. 227 ss.

priori": "*A linguagem* e os *signos lingüísticos* nasceram *a priori* da natureza humana e a linguagem originária era autenticamente científica — Reencontrá-la é o objetivo do gramático" (W II 703). Ele também expressou esta mesma idéia quando escreveu "sobre o tempo no qual pássaros, animais e árvores falavam" (W II 510), ou seja, sobre o mundo realizado do conto de fadas, pois: "o *autêntico conto de fadas* [*das ächte Märchen*] deve ser ao mesmo tempo *exposição profética* — exposição ideal [...]. O autêntico autor de contos de fada é um visionário do futuro" (W II 514). Ou seja, passado remoto (a "época" da linguagem originária) e futuro profético (antevisto nos contos de fada) se refletem. F. Schlegel fala de modo ainda mais enfático sobre esta primeira linguagem perdida, num texto que, apesar de longo, merece ser citado devido às suas profundas semelhanças com a filosofia da linguagem de Benjamin:

> No início o homem tinha a palavra [*Wort*] e esta palavra era de Deus; e a partir da potência viva que lhe foi dada na e com esta palavra, proveio a luz da sua existência. — Este é ao menos o fundamento divino de toda história; e, ainda que não pertencendo propriamente a ela, é o início que precede a toda história. [...] Enquanto a harmonia interna das almas não fora incomodada e dilacerada e a luz do espírito não fora deste modo obscurecida, a linguagem não podia ser outra coisa senão a simples e bela impressão ou expressão da clareza interna; e, portanto, só podia haver uma linguagem. Contudo, depois que o intrínseco da palavra [*Wort*] conferida à humanidade por Deus, foi obscurecido e a conexão divina perdida, logo a linguagem externa também teve que cair, então, na desordem e na confusão. A verdade divina homogênea foi coberta com diversas poesias naturais sensíveis [*sinnlichen Naturdichtungen*], enterrada sob imagens enganosas e até mesmo, finalmente, desfigurada numa miragem horrível. Também a natureza, que, no início, permaneceu como um espelho claro da criação de Deus, aberto e translúcido diante dos olhos claros da humanidade, tornou-se então mais e mais incompreensível a ela, estrangeira e assustadora. Uma vez afastado da divindade, o homem caiu também, internamente e consigo mesmo, sempre mais em conflito e numa confusão. Assim surgiu, então, essa quantidade de línguas que não se entendem entre si.[3]

A reflexão sobre a linguagem abarca, portanto, nestes dois autores, não apenas uma filosofia da história de caráter messiânico, como também deixa entrever a íntima relação existente para eles entre a linguagem e a verdade. A linguagem original relacionava o homem diretamente com um conhecimento total e com a Natureza; a queda equivale ao início

---

3) KA IX, pp. 32 ss. (Cito aqui a partir de: F. Schlegel, "Die göttlische Grundlage aller Geschichte", *Philosophie der Geschichte. Zweite Vorlesung*, in: *Schriften und Fragmente*, Ernst Behler (org.), Stuttgart, 1956, pp. 368, 372.) Apesar deste texto de Schlegel datar de 1828, ele apresenta — dentro de um contexto sacralizado — muitos dos tópicos da época da revista *Athenäum* (1798-1800), como se pode observar através de uma confrontação com os fragmentos de Novalis, acima citados, que datam dessa época.

da "confusão", do caos, da não-compreensão, e, portanto, à necessidade de se interpretar — e traduzir — o mundo e as palavras.[4]

"Mas por meio do que nós podemos despertar da morte a falecida linguagem da natureza?", perguntou-se Hamann[5], cuja filosofia da linguagem (e misticismo) estava muito próxima à dos primeiros românticos. Ele, assim como Schlegel e Novalis, também procurou combater as concepções reducionistas da linguagem — que a tomavam apenas como um instrumento — através de uma visão "mágica" da mesma. Para ele a "poesia é a língua-mãe do gênero humano, assim como a jardinagem é anterior à agricultura; a pintura à escritura; o canto à declamação; as metáforas aos raciocínios; e a troca ao comércio."[6] E ainda, para ele também, como notou Albert Béguin, na origem havia uma relação imediata entre o mundo sensível e o "invisível" que, com a queda, foi perdida, e a natureza tornou-se então "*disjecti membra poetae*", como na imagem dos membros do poeta Orfeu despedaçados na descrição de Horácio (*Sátiras* I 4, 62): "A culpa pode, no entanto, estar em qualquer parte (fora ou dentro de nós): nós possuímos para o nosso uso na natureza nada senão versos confusos [*Turbatverse*] e *disjecti membra poetae*. Recolhê-los é a parte que cabe aos sábios; interpretá-los, aos filósofos; imitá-los ou — ainda mais ousadamente — ordená-los, aos poetas."[7]

---

4) Ao invés de se afirmar simplesmente que os românticos não se preocuparam com a questão da origem da linguagem, como normalmente se faz, talvez o mais acertado fosse dizer que eles passaram a discutir esta "origem" não mais tanto em termos cronológicos, mas sim em termos de uma reflexão sobre a própria essência da linguagem. A concepção que reduz a origem da linguagem ao seu aspecto puramente arbitrário submete-se totalmente a uma visão da linguagem apenas na sua função comunicativa; com esta doutrina da linguagem originária — divina e natural —, os românticos visavam preservar justamente o elemento da linguagem que vai além da comunicação. Cf. Charles Porset, "L'idée et la racine", in: *Revue des sciences humaines*, XLIII, n. 166, 1977, pp. 185 ss., onde o autor afirma que ocorreu nesta época uma tentativa de se conciliar a instituição arbitrária com a origem divina da linguagem. Com efeito, em vários de seus fragmentos estes autores do romantismo alemão também teorizaram a origem arbitrária da linguagem, a língua como um "*postulado*" ("Postulat", W II, p. 347), como anotou Novalis, ou ainda, como afirmou F. Schlegel num fragmento de 1802: "A escrita chinesa talvez também [seja] uma obra totalmente e apenas do arbítrio, assim como a linguagem mesma." (KA XVIII, p. 447).

5) Hamann, *Aesthetica in nuce*, in: Hamann, *Vom Magus im Nordem und der Verwegenheit des Geistes. Ausgewälte Shriften*, Stefan Majetschak (org.), 2.ed., Bonn: Parerga 1993, p. 116.

6) Idem, p. 100. Cf. A. Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, 1946, p. 53.

7) Idem, p. 102. Béguin, op. cit., p. 54, ainda acrescenta a essas palavras de Hamann: "Nul autre que lui [sc. o poeta] peut retrouver la 'langue angélique', le discours parfait où le symbole visible et la réalité qu'il exprime se confondent. La poésie a pour mission de recréer le langage primitif". A descrição que Béguin fornece da obra de Franz von Baader (obra que, segundo Scholem, ao lado da de Platão, figurava na biblioteca de Benjamin em 1916 como as únicas obras completas que ele possuía; cf. *Histoire d'une amitié*, trad. P. Kessler, Calmann-Lévy, 1981, p. 33) aproxima-se

Também no *Gespräch über die Poesie* (*Conversa sobre a poesia*), F. Schlegel fala de uma "idade de ouro": "Então todo palavrório[8] iria acabar e a humanidade interiorizar o que ela é e iria compreender a terra e o sol" (KA II, p. 322). Portanto, nesta filosofia romântica da linguagem, podemos perceber claramente três "etapas", ou níveis da linguagem: em primeiro lugar a "linguagem anterior à queda", na qual não há distância entre os signos e os elementos designados, nela o homem compreende sem mediação a linguagem da natureza e das coisas, enfim: esta é a linguagem do conhecimento absoluto. Com a "queda" o homem encontra a pluralidade das línguas, a perda da capacidade de compreender a natureza e as coisas, as palavras se distanciam daquilo que elas indicam e o homem como que "conhece a ignorância". Finalmente, esta filosofia da linguagem compreende também a "restituição" da linguagem "originária", o trabalho de colher os cacos perdidos daquela antiga construção harmônica que estão espalhados entre os edifícios da nossa linguagem moderna.[9] Como para os românticos "a palavra constitui a essência do homem" (KA XVIII, p. 490), a restituição da unidade do homem coincide com o (re-)encontro da linguagem "originária". Cabe ao filósofo e ao poeta este trabalho de (re-)criação desta linguagem da verdade. Teremos que analisar ainda em que medida a "originalidade" dessa língua que é tratada aqui não possui nada — ou muito pouco — de metafísico.

Novalis, assim como F. Schlegel, também possui vários fragmentos acerca da dispersão das línguas: "Cada homem tem a sua própria língua. Língua é expressão [*Ausdruck*] do espírito. Línguas individuais" (W II 349). A língua como imagem e expressão da "alma" exige agora uma "arte de decifração" ("Deschiffrirkunst" W II 705). Essa concepção da língua como singularidade que representa o universal constitui um dos achados fundamentais do kantismo e do pós-kantismo. Wilhelm von Humboldt foi, sem dúvida, nessa época, o maior teórico da diversidade entre as línguas, e também foi quem levou às últimas conseqüências a virada copernicana no trato desta questão: as línguas individuais não

muito do que se poderia falar da obra do "primeiro" Benjamin: "Son oeuvre consiste en une foule de brefs traités, obscurs et singuliers, qu'il envoyait à ses amis, et où tout est fragment, aperçu, intuition abrupte. Une langue imagée et prophétique, assez voisine de celle de Hamann, ne rend pas toujours facile la lecture de ses écrits ésotériques, où le problème du mal, de l'âge d'or, de la chute se mêle sans cesse à l'étude de la nature, la mystique des nombres à des questions linguistiques" (op. cit., p. 64).

8) "Geschwätz"; "discursar vazio e abstrato" ("Leere, abstrakte Reden"), na versão de 1823 do *Conversa sobre a poesia*.

9) Como R. Wellek notou com relação a A.W. Schlegel de modo acertado: "Toda poesia tem por objetivo restaurar a original 'Bildlichkeit' [o imagético] da linguagem". *História da crítica moderna*, São Paulo: Herder-EDUSP, 1967, v. II, p. 37.

implicam, para ele, uma perda da capacidade de se conhecer, mas representam antes, o meio de se objetivar o nosso conhecimento, pois, a verdade não é vista mais por ele como algo presente apenas no objeto, mas sim como implicada na diversidade das línguas, que, por sua vez, aponta para diversas camadas, ou pontos a partir dos quais a realidade é articulada. O sujeito constrói a verdade através da sua linguagem particular, iluminando de modo peculiar um objeto.[10] Para este autor, portanto, cada língua nacional — ele partiu do estudo das diferenças entre as línguas nacionais — está vinculada a uma determinada visão de mundo; não há na palavra um reflexo do objeto em si, mas sim uma imagem criada pelo objeto na "alma" do indivíduo. Essa visão, como notou Hansen-Love, vai contra a concepção do Iluminismo — que via nas palavras apenas signos arbitrários — e se cristalizou no conceito humboldtiano de forma lingüística interna: "A 'forma interna'", afirma Hansen-Love, "é em última análise o resíduo que guarda a unidade da língua e a sua individualidade irredutível. Esse resíduo que escapa à análise lingüística, nó de ininteligibilidade no qual se origina paradoxalmente a inteligibilidade de uma língua, que impõe à análise um limite inatingível, é de certo modo a diferença intrínseca da língua."[11] Essa noção de forma interna faz com que para Humboldt não haja de modo algum uma equivalência entre palavras como "*ippos*", "equus" e "cavalo".[12]

A concepção romântica da linguagem comporta, portanto, um conflito

10) Ernst Cassirer, escrevendo sobre W. Humboldt, mostrou a relação da concepção deste autor com a monadologia de Leibniz, o que não deixa de ter, como ainda veremos, uma relação com a filosofia de Benjamin: "Assim como para Leibniz o universo só é dado por meio do reflexo através das monadas, assim como cada uma delas expõe o todo dos fenômenos sob um 'ponto de vista' [*'Gesichtspunkt'*] individual — e assim como, por outro lado, justamente a totalidade dessas visões perspectivas e a harmonia entre elas constitui aquilo que nós denominamos de objetividade das aparências, a efetividade do mundo fenomênico: — do mesmo modo aqui também cada língua particular torna-se uma tal visão-de-mundo [*Weltansicht*] e apenas a totalidade dessas visões-de-mundo constitui o conceito de objetividade que pode ser alcançado por nós." *Philosophie der symbolischen Formen*, 1ª parte: *Die Sprache*, Darmstadt, 1977, p. 104.

11) Ole Hansen-Love, *La révolution copernicienne du langage dans l'oeuvre de Wilhelm von Humboldt*, Paris: Vrin, 1972, pp. 74, 79. Cf., quanto a essa definição da diferença irredutível como o nó não-analisável que constitui a linguagem e a nossa visão de mundo, as interessantes observações de Manfred Frank no seu livro *Stil in der Philosophie* (Stuttgart: Reclam, 1992) quanto ao *estilo* como diferença e marca da individualidade que "tece o tecido" da linguagem. Para ele, toda escrita está marcada pela questão do estilo que é o elemento que vai além da sintaxe. Parafraseando Gilles-Gaston Granger, ele afirma: "Der Stil ist selbst-nicht-seiender-Grund-der-Struktur", "O estilo é a não-sendo-mesmo-base-da-estrutura" (p. 51).

12) Cf. Wilhelm von Humboldt, "Latium und Hellas", in: *Werke in fünf Bänden*, Andreas Flitner und Klaus Giel (org.), Band 2, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 4.ed., 1986, p. 63.

interno: se a linguagem, por um lado, é vista — enquanto língua decaída — como simples signo funcional e meio de comunicação, por outro, ela também comporta um âmbito irredutível, não-conceitual — reflexos daquela linguagem original perdida que dão a ela um caráter mágico, mais nobre, não instrumental.[13] Novalis deixou essa idéia clara num de seus fragmentos de 1798: "Língua elevada à segunda potência, p. ex. a Fábula é expressão de uma pensamento inteiro — e pertence à hieroglifística [*Hieroglyphistik*] da segunda potência — à língua do *som e imagem-escrita*². Ela possui mérito poético e não é *retórica* — subalterna — quando ela é uma expressão perfeita — *eufônica*² — correta e precisa — quando ela é como que uma *expressão com* [e] pela expressão — quando ela ao menos não aparece como meio — mas antes é em si mesma uma produção perfeita da *faculdade lingüística superior*" (W II 377).[14] Esta concepção da linguagem foi, como já se percebe nessa citação, aplicada também à própria escrita. F. Schlegel referiu-se sempre à "magia da letra" (KA XVIII, p. 320): "A autêntica letra é onipotente e a verdadeira varinha mágica." E ainda: "A língua, que, pensada originariamente, é idêntica à alegoria, é o primeiro instrumento imediato da magia" (KA II, p. 348). Esta crença "na *força das palavras*" (KA XVIII, p. 305) levou a uma visão demiúrgica da linguagem. Cada indivíduo cria a sua realidade através dela: "Magia é = a arte de utilizar arbitrariamente o mundo dos sentidos" (W II 335), afirmou Novalis. E ainda: "Palavras não são signos universais [...] [são] palavras mágicas que movem belos grupos em torno de si" (W II 322). Já a sua noção, que vimos acima, de "expressão pela expressão" (W II 377), remete a uma tentativa sua de compreender o universo da linguagem como auto-referente, "puro" e livre de qualquer relação de dependência para com o "mundo externo". No seu *Monolog* tal noção atingiu a sua formulação mais acabada:

> Exatamente o específico da linguagem, que ela se aflige apenas consigo mesma, ninguém sabe. Por isso ela é um mistério tão prodigioso e fecundo — de que quando alguém fala apenas por falar pronuncia exatamente as verdades mais esplêndidas, mais originais. Mas se quiser falar algo determinado, a linguagem caprichosa o faz dizer o que há de mais ridículo e arrevesado. Daí nasce também o ódio que tem tanta gente séria contra a linguagem. Notam sua petulância, mas não notam que o desprezível tagarelar é o lado infinitamente sério da linguagem. [...] com a linguagem se dá o mesmo que com as fórmulas matemáticas — Elas constituem um mundo por si — Jogam apenas consigo mesmas, nada exprimem a não ser a sua prodigiosa natureza, e justamente por isso são tão expressivas — justamente por isso espelha-se nelas o estranho jogo de proporções das coisas.[15]

13) Cf. por exemplo F. Schlegel que afirmou que "existem apenas duas línguas, a lógica e a poética" (KA XVIII, p. 19). Já a frase de Novalis: "A letra é — o que um templo ou um monumento é; Sem significado ela está sem dúvida morta" (W II 777), mostra que a marca da língua "mágica" não é o abandono do significado; a *submissão* a ele implica uma passagem para a língua decaída e instrumental.

14) Expressões acompanhadas de ² significam o conceito "elevado à segunda potência".

Este espelhar-se nelas do "jogo de proporções das coisas" revela, no entanto, que esta linguagem aparentemente apenas auto-referencial, mesmo nesta formulação extrema de Novalis, guarda um jogo de analogias — poético — com o mundo. Mundo e linguagem se misturam como as cartas de um baralho. Com efeito, para os românticos, não apenas a nossa linguagem decaída guarda elementos que apontam para a perda do estado de totalidade, mas também o mundo e a natureza podem, para eles, ser *lidos* como um universo simbólico, através do qual se obtem uma mediação com o absoluto: "É muito unilateral e presunçoso que deva existir apenas um Mediador. Para um Cristo completo [...] tudo deveria ser Mediador" (KA II, p. 203). Tanto F. Schlegel quanto Novalis teorizam constantemente a figura do Mediador com o absoluto: "a natureza é um hieróglifo da divindade" (KA XVIII, p. 396), conclui F. Schlegel. Eis por que para Novalis "toda experiência é magia" (W II

15) Novalis, *Pólen*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 195 (W II 438). Esta poética do jogo de linguagem, como afirma o comentador da obra de Novalis, Hans Balmes (W III 443), levou, em última instância, a uma valorização extrema da forma da linguagem em detrimento do seu conteúdo e da sua função referencial (denotativa), que desaguou inclusive numa teorização da linguagem como pura música, e, portanto, da linguagem poética como a mais próxima da "linguagem original": "Linguagem da natureza é *música*. Se ainda existe uma linguagem da natureza, então ela é a mais antiga. Daí a tendência da poesia de voltar às línguas mais antigas" (KA XVIII, p. 184), escreveu Schlegel. E Novalis: "A nossa língua — ela era no início, muito mais musical e só depois que se prosaissizou tanto — *perdeu o tom*. [...] Ela deve voltar a ser *canto*" (W II 517, cf. p. 597). Daí por que para Novalis "para o poeta a língua nunca é pobre demais, mas sempre universal demais" (W II 322). Ele prega a necessidade de se elevar a linguagem cotidiana ao nível da "língua dos livros" (W II 523), de se ir da prosa para a poesia. Enfim, como notou Maurice Blanchot, a filosofia da linguagem romântica visa a uma "parole non transitive qui n'a pas pour tâche de dire les choses (de disparaitre dans ce qu'elle signifie), mais de (se) dire en (se) laissant dire [...] la parole est sujet". *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 524. Essa diferença entre a prosa e a poesia e a afirmação da necessidade de se elevar a prosa à poesia constitui um *topos* no século XVIII; cf. a famosa carta de Lessing a Nicolai de 26 de maio de 1769 (Gottfried Ephraim Lessing, *Sämtliche Schriften*, Karl Lachmann (org.), Leipzig, 3.ed., 1904, v.17, pp. 290 s.) onde essa elevação à linguagem poética é vinculada a uma transformação dos "signos artificiais" em "signos naturais". (Cf. também, quanto ao tema da relação entre a prosa e a poesia no século XVIII, a minha introdução à tradução da obra de Lessing, *Laocoonte*, São Paulo: Iluminuras, 1998.) Cf. ainda Todorov (*Teorias do símbolo*, M. Santa Cruz (trad.), Lisboa: Edições 70, 1979, p. 167) que analisa a relação que Moritz fez, por um lado, entre a poesia e a dança (movimento puro, um fim em si) e, por outro, entre a prosa e o andar (transporte de significado, utilidade). Essa relação, diga-se de passagem, é idêntica à que Malherbe fizera e que Paul Valéry faria novamente no início do nosso século, como veremos.

640); ela é sempre experiência do 'divino'. Como na doutrina medieval do simbolismo universal, para os românticos também a natureza é vista como uma heráldica, como um vasto símbolo. "[...] o homem não é o único a falar", afirmou Novalis, "também o universo fala — tudo fala — infinitas línguas. / Doutrina das legendas" (W II 500). Nesta doutrina, então, todo conhecimento é simbólico, ou ainda: alegórico, pois ao menos Schlegel, na verdade, não diferenciava tais conceitos à época da *Athenäum*.[16] A alegoria implicava para ele um modo de acesso ao todo "perdido": "a *vinculação com o todo* [...] pode ser atingida, pois ela já o foi muitas vezes, através do mesmo elemento com o qual por toda parte a aparência do finito é vinculada com a verdade do eterno e justamente deste modo dissolvida: através da alegoria, através dos símbolos" (KA II, p. 414).

Diferentemente de muitos textos sobre estética da *Aufklärung* (o Iluminismo alemão), os românticos não viam nos hieróglifos escritas arbitrárias, mas sim uma escrita místico-simbólica que continha segredos divinos.[17] Mas o simbolismo universal romântico não pode ser confundido inteiramente com o medieval; mais do que nunca se tem então a impressão de se ter perdido a chave para a leitura desta escrita cifrada do mundo: "Falta o significado do hieróglifo" (W II 334). A doutrina da escritura do mundo — ou do mundo como escritura — implica uma semiotização *sui generis* do mundo: tudo é escritura, signo, mas signo opaco, não há um sentido transcendental que fornece a unidade (do sentido) do mundo. Como no barroco (tal como ele foi revelado pelo próprio Benjamin), no romantismo também tudo é significante — mas o significado escapa. "Tudo o que experimentamos é *comunicação* [*Mittheilung*]. Assim o mundo é, de fato, *comunicação* — Revelação do espírito. Não estamos mais no tempo, no qual o espírito de Deus era compreensível. O sentido do mundo foi perdido. Nós paramos na letra" (W II 383).

Além de reafirmarem a filosofia da história dos românticos de Iena, estes fragmentos revelam também o quanto estes autores estavam vinculados a uma concepção do mundo como uma "floresta de símbolos", de semelhanças e ecos. Partindo da terminologia de Michel Foucault, poder-

16) Tanto que, no seu *Gespräch über die Poesie*, ele havia escrito "toda beleza é alegoria. O mais elevado, exatamente por ser impronunciável, só pode ser dito alegoricamente" na sua versão de 1800 e trocou para "[...] só pode ser dito simbolicamente" na de 1823 (KA II, p. 324), provavelmente sob a influência dos escritos de Creuzer e Schelling. Cf. I, p. 388; Sörensen (org.), *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972, p. 158, nota; e Paul de Man, "The rhetoric of temporality", in: *Blindness & Insight*, London, 1983, p. 190. Eichner (KA II, p. XCI) afirma que "Schlegel fala de 'alegoria' onde nós hoje dizemos 'símbolo'".

17) Para Novalis, por exemplo, "Será a idade de ouro quando todas as palavras [...] tornarem-se hieróglifos" (W II 458). Cf. ainda Sörensen, op. cit., p. 101, nota.

se-ia dizer que eles estavam mais próximos do paradigma renascentista das semelhanças do que do das representações que marca a era clássica.[18] Novalis, por exemplo, escreveu que o signo ("Zeichen") apresenta-se "num determinado nexo real com o designado" (W II 540). Ou seja, os românticos, contrariando as doutrinas mais "científicas" da época, defenderam a existência de uma motivação simbólica entre os significantes e os objetos designados. "MAGIA. (doutrinas místicas da linguagem) *Simpatia* do *signo* com o designado (Uma das idéias fundamentais da cabala)" (W II 499), afirmou Novalis, numa passagem que explicita a relação da sua filosofia da linguagem com a tradição cabalística.

Dito isto, fica clara a estrutura da concepção romântica da linguagem: afirmação da sua "origem divina" e das marcas deixadas por tal origem — após o advento da "queda" — na visão analógica do mundo (ou seja, concepção do mundo como um livro e aceitação da relação motivada — via semelhanças — entre as "palavras e as coisas", ao lado da doutrina da magia das palavras). Mas, como vimos no *Monólogo* de Novalis, os românticos se opunham a uma concepção instrumental da linguagem não apenas ao afirmar essa "sobredeterminação" semântica da mesma — a origem divina correspondendo à fonte pura de um sentido com uma qualidade única e absolutamente não-redutível. Antes, essa estrutura metafísica é constantemente abalada pelo discurso sobre a *queda*. A língua

18) Michel Foucault (*As palavras e as coisas*, S.T. Muchail (trad.), São Paulo: Martins Fontes, 1985) nota que no saber do século XVI há uma indistinção entre o ver e o ler, que nesta concepção de mundo tudo é legenda, "a natureza, em si mesma, é um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas" (pp. 55 s. e *passim*). Cf. também Walter Moser, *La poétique de l'encyclopédie*, texto fotocopiado, p. 159. Novalis, além desta valorização da visão do mundo como saturado de correspondências, incorporou a doutrina medieval neoplatônica da relação do micro com o macrocosmos. Foucault também comenta esta relação dentro do contexto da sua análise do paradigma das semelhanças (cf. W II 383). — Ernst Robert Curtius estudou longamente a metáfora — fartamente utilizada por Novalis e F.Schlegel, como já se pôde notar — do livro como símbolo. A idéia renascentista da existência de um duplo livro, o *codex scriptus* da Bíblia e o *codex vivus* da natureza, encaixa-se na visão de mundo deles (cf. *Literatura européia e Idade Média latina*, T. Cabral (trad.), 1957, p. 335). A diferença — *fundamental* — com relação a estas poéticas renascentistas é que para o romantismo — como já para o barroco, como mostrou Walter Benjamin no seu livro sobre o *Trauerspiel* (drama barroco) — não há mais o texto original que serve de garantia para a interpretação do livro do mundo. Aqui devemos lembrar a aproximação entre a doutrina das semelhanças de Baudelaire e a do romantismo alemão, como aliás os comentadores deste grupo de pensadores já o fizeram. Cf. A. Béguin, op. cit., p. 70; P. de Man, op. cit., p. 210 e sobretudo Octavio Paz, *Los hijos del limo, del romanticismo a la vanguardia*, terceira ed. rev. e ampl., México: Seix Barral, 1981, p. 97. Ainda quanto a esta metáfora do mundo como texto no romantismo alemão, cf. a importante obra de Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986) que dedica um grande capítulo ao estudo dos textos de Friedrich Schlegel e Novalis (cf. id., pp. 233-280).

seria *estruturalmente* fraturada. A conseqüência desse esvaziamento do "dado te(le)ológico" da linguagem leva a uma teoria absolutamente "moderna" da linguagem e não alheia ao espírito da lingüística então incipiente: a palavra divina como que "se perdeu" desde sempre; ela é *a priori* um *dom* "perdido". Essa língua "divina" tem um fundamento estrutural muito claro: a crítica só pode funcionar a partir de um *outro* terreno que não o ocupado pelo objeto da crítica. Esse outro terreno é justamente ocupado por essa língua não instrumental, "originária" (num sentido não cronológico) e que se manifestaria também na linguagem liberta da escravidão de ter de servir à comunicação, essa linguagem é "linguagem pela linguagem", pura forma da linguagem.

Em suma, toda essa filosofia primeiro romântica da linguagem é permeada por uma constante *crítica* da noção utilitário-comunicativa da mesma e pode ser traduzida num plano estrutural. A linguagem possui várias manifestações (funções, diríamos hoje) sendo que cabe à poesia justamente o papel de desautomatizar a linguagem, retirá-la da submissão à prática do cotidiano. Nela todas as palavras são elevadas à categoria de *nomes próprios*, tornam-se mônadas numa linguagem que se autolegisla e que está liberada de ter que servir. A poesia é o local onde a linguagem se manifesta como *poiesis* (criação) absoluta, um conceito que, como ainda veremos, é central na epistemologia romântica. Abordemos agora algumas das conseqüências desta concepção da linguagem.

a) A teoria romântica da tradução

A teoria romântica da tradução possui ligações profundas não apenas com a própria filosofia da linguagem de F. Schlegel e Novalis, como também com a visão da "crítica de arte" deles, com a sua concepção de história, bem como com a sua teoria do conhecimento. Com efeito, para estes autores, como afirmou Novalis, "não apenas livros, tudo pode ser traduzido" (W II 254). Para F. Schlegel, filosofia e poesia constituem apenas tentativas de se traduzir a "verdade", assim como a historiografia é um trabalho de tradução da "história": "Assim como existe uma geografia e uma característica do universo, do mesmo modo também deve haver uma *tradução* do universo" (KA XVIII, p. 235). E ainda: "A assim chamada *história universal* também é apenas uma tradução" (KA XVIII, p. 261).[19]

O ato de tradução possui aqui implicações muito mais profundas do que normalmente se atribui a ele; ele implica para os românticos a (re-)criação daquela linguagem "perdida": "Toda tradução é propriamente criação da linguagem. Apenas o tradutor é um artista da linguagem" (KA XVIII, p. 71); "O imperativo da tradução assenta-se evidentemente no postulado da unidade lingüística [*Spracheinheit*]" (KA XVIII, p. 288). Esta afirmação, como veremos adiante, possui uma importância fundamental na filosofia da linguagem de Walter Benjamin. O tradutor — do mundo, ou seja, o poeta e o filósofo, assim como o tradutor de textos — deve, portanto, sempre ter na mira a linguagem "originária". Mas essa noção de "origem" é também na teoria da tradução desvencilhada de qualquer reverberação ontológica ou cronológica. Antes, o próprio "original" é visto como uma tradução. Não há "origem absoluta", um ponto fora da tradução: "Toda tradução é poética" (KA XVIII, p. 202), ou seja, novamente, *poiesis*, criação; e ainda: "Uma obra original é uma tradução elevada a segunda potência" (KA XVIII, p. 235), também afirmou Schlegel.[20] A tradução como ato demiúrgico deve, portanto, (re-)criar a obra original, aproximá-la da linguagem "pura" — como dirá mais tarde Walter Benjamin. "Traduzir é, de modo manifesto, algo filológico, como o caracterizar; ambos vinculam-se à arte mas também à ciência. — Toda tradução é *transplante* ou *transformação* ou ambos. [...] Toda verdadeira tradução deve ser um rejuvenescimento" (KA XVIII, p. 204). Também Novalis teorizou esta tradução, que ele denominou de mítica: "Traduções míticas são traduções em alto estilo. Elas expõem o caráter puro, perfeito da obra de arte individual. Elas nos fornecem não a obra de arte efetiva, mas sim o ideal da mesma" (W II 252).[21]

Esta teoria da tradução que atribuía a esse procedimento um papel nunca antes imaginado foi elaborada também como uma crítica radical da concepção de tradução (sobretudo) francesa que domina o século XVIII. Era a tradução dita "belle infidèle" que não podia mais conviver com os pressupostos lingüísticos românticos acima expostos. Ou seja: como para os autores ligados a este movimento, cada língua de cada nação representava o "Geist" ("espírito") desta nação — uma perspectiva única a partir da qual a realidade é *construída* —; não era mais possível se continuar com uma teoria que partia justamente do pressuposto de que as palavras das diferentes línguas representavam apenas sons diversos que haviam sido escolhidos de modo arbitrário para indicar sempre os

19) Esta doutrina da traduzibilidade universal já se encontrava nos escritos de Hamann, para quem "Falar é traduzir — da língua dos anjos [*Engelsprache*] para a língua dos homens, é traduzir pensamentos em palavras — coisas em nomes — imagens em signos" (Hamann, op. cit., p. 102). Em Benjamin a língua também será vista como uma tal tradução da língua dos anjos para a língua dos homens.

20) Cf. também: "Uebersetzung und Darstellung sind die populären Formen der Poesie", "Tradução e exposição são as formas populares da poesia", KA XVIII, p. 353.

21) Novalis diferencia neste mesmo fragmento, além desta tradução mítica, a transformadora e a gramática. F. Schlegel, num texto de 1798, fez uma outra tipologia não muito diferente: "As traduções são *míticas, físicas (técnicas)* ou *históricas*" (KA XVIII, p. 126). A afirmação "Toda tradução é poética" (KA XVIII, p. 202), como veremos adiante, liga-se também à noção romântica de crítica poética, nos termos que Benjamin a descreveu na sua tese (cf. I, pp. 69 ss.).

mesmos objetos. A teoria romântica da tradução postula, contrariamente à pratica da tradução enquanto *belle infidèle*, um trabalho que não procura esconder a língua de partida na língua de chegada, mas que, antes, deve aproximar estas duas línguas daquela unidade "perdida" com o "queda". É a teoria "soteriológica" da tradução "contra Babel": nela a linguagem é recriada, "volta" à sua "origem"; torna-se princípio criador. Esta tradução produtiva encerra o paradoxo de *ultrapassar a obra original*: "Traduzir", escreveu Novalis, numa carta a A. Wilhelm Schlegel de novembro de 1797 sobre a sua tradução da obra de Shakespeare, "é tanto poetar [*dichten*] como produzir obras próprias — e mais difícil, mais raro. Afinal de contas, toda poesia é tradução. Eu estou convencido que o Shakespeare alemão é presentemente melhor que o inglês" (W I 648). Ou seja, para os românticos, a tradução pode ser superior ao próprio original; a hierarquia entre "modelo" e "cópia", típica da teoria estética clássica bem como da tradução pré-romântica, é desse modo implodida. A tradução funciona para os românticos como um operador central na sua visão de literatura e de linguagem (como vimos, "Toda tradução é propriamente criação da linguagem", "Jede Uebersetzung ist eigentlich Sprachschöpfung", KA XVIII, p. 71). Não é mero acaso Friedrich Schlegel, comentando a tradução de Shakespeare de seu irmão, ter afirmado que se vivia então uma "verdadeira *época* da arte de traduzir", "Wahre *Epoche* in der Uebersetzungskunst" (KA XVI, p. 64). Não podemos nos esquecer que A.W. Schlegel traduziu também Calderón, Ariosto, Dante, Petrarca, Boccaccio, o *Bhagavad Gîtâ* e outros autores portugueses, italianos e espanhóis. Tieck traduziu o *Don Quijote* e Goethe traduziu Diderot — *O sobrinho de Rameau* —, a autobiografia de Benvenuto Cellini, Voltaire, Racine, Corneille, sem contar outras traduções suas do latim, grego, espanhol e de línguas eslavas.

O tradutor como poeta — ou ainda: poeta do poeta — atingiu a sua configuração mais radical nas traduções hölderlinianas de Pindaro, que executaram um trabalho de desconstrução e recriação da língua alemã, uma vez que essa tradução se baseava — de um modo aparentemente paradoxal — numa fidelidade extrema ao texto grego, às palavras e à seqüência das mesmas. Não é por acaso que Benjamin, no seu texto sobre a tarefa do tradutor, de 1923, tenha visto um modelo justamente nestas traduções (IV 21).[22] Em Hölderlin a concepção forte de tradução foi levada às últimas conseqüências. A tradução é vista como o meio da

22) Para uma discussão das teorias românticas da tradução cf. *L'épreuve de l'étranger; culture e traduction dans l'Allemagne romantique* de Antoine Berman, (Paris: Gallimard, 1984); cf. também no livro de Michael Gramberg, *Stefan Georges Übertragungen*, tese de doutorado apresentada à Universidade de Colônia, 1969, as pp. 35-55, que tratam especificamente deste tema; e sobretudo: Andreas Huyssen, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur Frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur*, Zürich, 1969.

criação do Eu via passagem pelo Outro. Hölderlin nesse ponto foi mais longe do que F. Schlegel[23], ele não apenas também desenvolveu a partir de Jacobi e de Fichte uma teoria diferencial da identidade, como também, na questão do nacional, ele apresentou uma "solução" mais complexa que a dos seus contemporâneos. Ele leva para dentro da definição da essência do nacional, do caráter, as noções do ser como constante "tornar-se" (*werden*) — que ainda veremos mais de perto em Schlegel e Novalis — e como "inversão". Na sua famosa carta a Böhlendorf (de 4 de dezembro de 1801), ele esclarece o princípio da impossibilidade — ou da extrema dificuldade — de aprendizado do *próprio*. Enquanto a Grécia antiga teria como caráter próprio o "pathos sagrado", "heiligen Pathos", a sociedade moderna ocidental seria marcada pelo prosaísmo, pela "clareza da exposição", "Klarheit der Darstellung", enfim, pela *sobriedade, Nüchternheit*. Essa diferença impede uma passagem direta entre a Antigüidade e a Modernidade: nessa passagem deve ocorrer uma inversão dupla.

> Nada é mais difícil de se aprender que utilizar de modo livre o nacional. E, como eu creio, justamente a clareza de exposição nos é original e tão natural como o é aos gregos o fogo do céu. Justamente por isso eles podem ser *ultrapassados* antes na paixão bela [...] do que na presença de espírito e no dom da exposição homéricos.
>
> Soa paradoxal. Mas eu afirmo novamente e te deixo livre para julgá-lo e utilizá-lo: o propriamente nacional torna-se sempre no progresso da formação [*Bildung*] a última prioridade. Por isso os gregos dominavam menos o pathos sagrado, porque este lhes era inato, em contrapartida eles foram soberanos no que toca ao dom da exposição [*Darstellungsgabe*] a partir de Homero, porque essa pessoa excepcional foi suficientemente cheia de alma para granjear a *sobriedade junoniana* para o seu reino de Apolo e, assim, apropriou-se verdadeiramente do estrangeiro.
>
> Em nós passa-se o inverso. Daí também ser tão perigoso abstrair-se única e exclusivamente as regras artísticas a partir da excelência grega. Eu refleti muito sobre esse ponto e sei agora que fora do que deve ser o supremo tanto nos gregos como em nós, a saber, a relação vivaz e o destino, nós não deveríamos possuir algo *igual* a eles.

23) F. Schlegel e Novalis desenvolveram uma concepção de identidade em termos teóricos (como algo construído, relativo, e não ontologicamente dado) que eles não conseguiram transpor para a reflexão histórica. Hölderlin os ultrapassou nessa transposição, justamente nas suas reflexões sobre a tarefa da tradução. Cf. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger; culture e traduction dans l'Allemagne romantique*, op. cit., pp. 250-278; e, também da sua autoria: "Hölderlin, ou la traduction comme manifestation", in: B. Böschenstein e J. Le Rider (org.), *Hölderlin vu de France*, Tübingen, 1987; e ainda: Gerhard Kurz, "Poetische Logik. Zu Hölderlins 'Anmerkungen' zu 'Oedipus' und 'Antigonae'", in: Chr. Jamme (org.), *Jenseits des Idealismus. Hölderlin letzte Homburger Jahre (1804-1806)*, Bonn, 1988; Horst Turk, "Hölderlins Sophoklesübersetzung", in: *Hölderlin-Jahrbuch* 26, 1988-89; Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation de modernes. Typographies II*, Paris, 1986, pp. 39-84; bem como o fecundo texto de Norbert von Hellingrath, *Pindarübetragungen von Hölderlin*, Iena, 1911.

Mas o próprio deve ser tão aprendido quanto o estrangeiro. Eis porque os gregos nos são indispensáveis. Nós só não iremos segui-los justamente no que nos é próprio, nacional, porque, como já disse, o uso *livre* do *próprio* é o que existe de mais difícil.[24]

A partir desse raciocínio, Hölderlin elaborou as suas traduções do grego orientado pelo *princípio da dupla inversão*: o texto grego deve ter o seu elemento próprio mas não explícito (o fogo do céu) liberado e, por outro lado, a obra é aproximada da nossa forma de pensar, "Vorstellungsart", marcada também pelo paradoxo de ser pródiga em "pathos sagrado" e ao mesmo tempo ter como o próprio a sobriedade "hespérica", no dizer de Hölderlin[25]. A tradução transformadora torna-se mais *vivaz* na medida em que revela a tensão que está na base da identidade, do ser tanto da Grécia clássica como da modernidade. Hölderlin tentou concretizar esse seu projeto, como é conhecido, através de uma tradução arquiliteral que, desse modo, implode o campo do sentido.[26] Se a tradução tradicional — guiada pela crença de origem platônica na possibilidade de um corte limpo entre o sensível e o espiritual, entre o significante e o significado — tinha como modelo final a tradução como *belle infidèlle*, a tradução hölderliniana — de certo modo a única realizada autenticamente dentro do espírito do primeiro romantismo — inverte essa equação que valorizava o espiritual, atribuindo ao "literal" o papel mais importante da empresa tradutória. Vale notar que, nos dois modelos nas suas configurações mais radicais (*belle infidèle* e as traduções de Hölderlin), o resultado é uma afirmação da diferença entre as línguas: o desvio é a norma para ambos. No caso de Hölderlin e dos primeiros românticos, no entanto, esse desvio tem a conseqüência de negar a existência de um espírito independente da letra. E é nesse sentido que ele nega não apenas a "ideologia estética" do belo, mas também o paradigma da tradução como *mimesis*. Esse modelo da tradução superliteral — monstruoso no dizer dos contemporâneos de Hölderlin — é paradoxalmente antimimético, na medida em que ele afirma a *impossibilidade* da imitação, ou por outra, faz do texto de chegada uma criação "original", já que o "sentido" deixa de ser o seu

24) Friedrich Hölderlin, *Werke, Briefe, Dokumente*, 4.ed., München: Winkler Verlag, 1990, pp. 788 s.

25) "Anmerkungen zur Antigonae", in: *Werke, Briefe, Dokumente*, op. cit., p. 670.

26) Cf. o exemplo famoso da frase da *Antigone* pronunciada por Ismene, que na versão de Wolfgang Schadewaldt foi vertida por: "Was ist? Ich sehe, du bewegst etwas im Sinn!" ("Que se passa? Eu vejo que te preocupas com algo!") (Sophokles, *Antigone*, Frankfurt a.M., 1974, p. 11) e que Hölderlin verteu superliteralmente criando um enigma: "Was ists, du scheinst ein rotes Wort zu färben?"; "Que se passa? Tua fala se turva de vermelho!" (na tradução da tradução de autoria de Haroldo de Campos, "A Palavra Vermelha de Hölderlin", in: *A Arte no Horizonte do provável*, São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 103).

elemento central, e as *palavras*, enquanto significantes, e a *forma* da linguagem passam a assumir essa posição.

O conhecimento do próprio se dá, portanto, apenas via confronto com o estrangeiro, só nesse confronto, na inversão das "essências" apenas latentes e nunca reveladas, ocorre — cria-se — o Ser. Ou seja, na visão de tradução de Hölderlin, em vez do paradigma da *mimesis* ou da *aemulatio* (emulação) retórica, encontra-se a aplicação da noção do ser como constante oscilação, vale dizer do *ser como atividade* (de trânsito, de tradução). A tradução ocorre como transposição criadora: criadora da Antigüidade e da Modernidade, e ainda, num terceiro nível, criadora da própria poesia — *poiesis* elevada à segunda potência, na expressão primeiro romântica.

b) *Ironia*, Witz *e* Blitz *(raio)*

Mas não é apenas na reflexão sobre a tradução que se desdobra a filosofia da linguagem dos românticos de Iena. Também a teoria da ironia destes autores é em certa medida uma decorrência desta filosofia da linguagem. "*Ironia*" — afirmou F. Schlegel — "é o claro caos em agilidade, intuição intelectual de um caos eterno" (KA XVIII, p. 228). Ela aponta justamente para aquele estado de confusão das línguas e de impossibilidade de se ler o mundo; *impossibilidade* esta que só existe como oposta da sua *necessidade*, uma oposição que também está na base da concepção de tradução enquanto *double bind*: "A ironia socrática [...] contém e estimula um sentimento acerca da incessante luta do incondicionado com o condicionado, da impossibilidade e da necessidade de uma comunicação completa" (KA II, p. 160). A ironia encerra, portanto, um movimento tenso: por um lado, a tomada de consciência dos limites da linguagem e, por outro, o impulso para se atingir o "incondicionado", o "absoluto".[27] Ela gera, portanto, uma alternância, um ir e vir entre esses dois pólos, que F. Schlegel definiu num dos seus fragmentos da *Athenäum* como uma alternância (*Wechsel*) entre a "autocriação e a auto-aniquilação" (KA II, p. 172). Enquanto criação, a ironia é "*epideixis* [exibição] do infinito, da universalidade, do sentido para o todo do mundo" (KA XVIII, p. 128); e enquanto destruição ou aniquilação, "a ironia é uma permanente parábase" (KA XVIII, p. 85). "Schlegel compreende a radical 'ruptura' da 'conexão', o sair de si formal na parábase enquanto 'volta para si mesmo', como reflexão vital"[28], notou

27) "Ironia é a obrigação de toda filosofia que ainda não é história, não é sistema" (KA XVIII, p. 86), afirmou F. Schlegel num fragmento de 1797, indicando de modo claro essa relação da ironia com a consciência do caos, da ausência de um sistema e, por outro lado, com a necessidade da sua construção.

28) W. Menninghaus *Unendliche Verdopplung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987, p. 200.

Menninghaus. A noção retórico-figural de parábase indicava na dramaturgia grega, no contexto da comédias de Aristófanes, como recorda o próprio Schlegel, "um discurso dirigido ao público que era proferido no meio da peça pelo coro em nome do poeta. Na verdade ela era uma total interrupção [*Unterbrechung*] e suspensão [*Aufhebung*] da peça [...]. Desse sair [*Heraustreten*] (*ekbasis*) vem também o nome" (KA XI, p. 88).[29] A ironia, portanto, representa ela também uma *interrupção*, uma pausa, um *momento no processo* incessante da reflexão no seu movimento de alternância — pois não existe reflexão sem esse movimento ("toda reflexão [...] é uma ação de quebra", W II 122) e, para os românticos, como Benjamin o notou, não existe Ser fora da reflexão. A ironia — bem como a tradução, como vimos — constitui uma das manifestações da concepção romântica do Ser como reflexão.

A noção romântica de ironia, portanto, se, por um lado, reafirma a concepção de alegoria, no seu sentido de abertura para o infinito, por outro, ela também problematiza o acesso ao absoluto. Peter Szondi, desse modo, definiu com as seguintes palavras o indivíduo que está na origem deste conceito: "O sujeito da ironia romântica é o isolado que volta sobre si mesmo e a quem a consciência roubou a capacidade de ação. Ele aspira à unidade e ao infinito, o mundo aparece a ele alcantilado e finito. O que é denominado de ironia é a tentativa de enfrentar a sua situação crítica por meio do distanciamento e da desvalorização. Ele ambiciona ganhar um ponto de vista fora de si através da reflexão sempre mais elevada à potência para superar no nível da aparência a fenda entre o seu eu e o mundo."[30]

No plano das obras poéticas, como notou Ernst Behler, a ironia implica uma alternância entre o entusiasmo e o ceticismo quanto à própria faculdade produtiva do poeta. No âmbito estético, a ironia destrói a ilusão da totalidade, gera também um distanciamento *reflexivo*[31], como ocorre em autores como Diderot (no seu *Jacques le fataliste*), Cervantes (sobretudo na segunda parte do *Don Quixote*) e Laurence Sterne, autores estes que gozaram de uma alta estima por parte dos românticos.

Enquanto a alegoria romântica está ligada à "autocriação" de que

29) A retórica se ocupa da parábase (*parékbasis*) como um item da análise da *inventio* (a invenção), mas, especificamente, ao tratar das partes da narração. A parábase é para Quintiliano um sinônimo do que os romanos denominaram de *egressus* ou de *egressio*, ela é "o tratamento de algum tema, que deve se conectar ao caso, numa passagem que envolve uma digressão da ordem lógica da nossa fala" (4, 3, 14).

30) Peter Szondi, "Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilag über Tiecks Komödien." In: H.E. Hass e G.-A. Mohrlüder (orgs.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973, p. 156.

31) Ernst Behler, "Die Theorie der romantische Ironie im Lichte der Handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, v. 88, 1969, pp. 90 ss.

Schlegel fala, a ironia abarca também a "autolimitação", ou auto-aniquilação, que estava relacionada tanto para este autor como para Novalis, à noção de *Witz*.[32] O Witz é, contrariamente à alegoria, um fenômeno pontual: "A fantasia procura com todas as forças expressar-se, mas o divino pode comunicar-se e expressar-se apenas de modo indireto na esfera da natureza. Daí restar, no mundo das aparências, daquilo que originariamente era fantasia, apenas aquilo a que denominamos de Witz" (KA XVIII, p. 334). Ou ainda, na formulação de Friedrich Schlegel num fragmento da *Lyceum*: "Witz suave ou Witz sem graça [*Pointe*], é um privilégio da poesia, que a prosa deve deixar a ela: pois apenas através do direcionamento mais penetrante num ponto único pode o achado [*Einfall*] singular adquirir um tipo de totalidade" (KA II, p. 160). O Witz é caracterizado como uma "ars combinatoria [...], arte de invenção" (KA XVIII, p. 124).[33] Por ele ser pontual e ser marcado pelo seu caráter de "Einfall" ("achado", "idéia que irrompe", numa tradução analítica, ou "pensamento sintético", W II 580, segundo o próprio Novalis), ele está vinculado à fantasia e a sua marca temporal é a do *momento*: "Witz é a aparição, o raio exterior da fantasia" (KA II, p. 258); "Witz é espírito de sociabilidade incondicionado, ou genialidade fragmentar" (KA II, p. 148). E ainda: "Alguns encontros witzige [*witzige Einfälle*] são como o reencontro inesperado de dois pensamentos amigos depois de uma longa separação" (KA II, p. 171); ou seja: o momento pontual da irrupção "witzig" coincide com o momento no qual se (re-)constrói, num "raio" (*Blitz*), uma unidade que havia sido "perdida". Como veremos mais adiante, esta estrutura temporal do Witz possui uma relação muito próxima ao conceito benjaminiano de tempo-de-agora, *Jetztzeit*; em ambos casos trata-se de um entrecruzar instantâneo entre a história e o Absoluto (termo este que ainda será melhor discutido).

A ironia, portanto, com este movimento reflexivo que lhe é característico, engendra dentro da busca da unidade uma crítica constante da possibilidade de se estabelecer esta unidade: "Ironia é a forma do paradoxo" (KA II, p. 153)

32) Cf. M. Frank, *Das Problem 'Zeit' in der deutschen Romantik*, München, 1972, p. 42; e ainda, do mesmo autor, *Einführung in die frühromantische Aesthetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, pp. 302 s., onde ele afirma: "A ironia é a síntese entre o Witz e a alegoria, graças à sua atividade entrecruzada ela corrige a unilateralidade da unidade que o absoluto teria que abarcar e que só poderia corporificar-se na unidade singular da síntese do Witz." O Witz não possuía no romantismo o seu sentido atual de mero "dito gracioso". Esse termo fora cunhado ao longo do século XVIII com base na obra dos filósofos iluministas, sendo que Locke, Moses Mendelssohn, Lessing e Kant tiveram um papel fundamental na definição desse conceito. Cf. a nota sobre esse termo na minha tradução da obra de Walter Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 135.

33) Novalis anotou também a importante frase: "O Witz é criador — ele *faz* semelhanças" (W II 646), o que nos poderia levar a uma especulação sobre a relação Baudelaire-românticos.

— ou seja, do oximoro, da aproximação do pontual com o Absoluto. A conseqüência deste conceito, no plano da exposição (*Darstellung*) das idéias, foi a teoria e o uso romântico do fragmento como forma.

c) O fragmento como forma

Assim como no âmbito *teórico*, os românticos chegam à conclusão de que só é possível se atingir uma lucidez pontual; no plano da *forma* da exposição passa-se o mesmo. "A minha filosofia", escreveu Friedrich Schlegel em 1797, "é um sistema de fragmentos e uma progressão de projetos" (KA XVIII, p. 100). E veja-se ainda esta sua "paradoxal" autodefinição: "*Eu* sou um sistemático fragmentário" (KA XVIII, p. 97). Esta fragmentação do pensamento é sistemática na mesma medida em que ela é não só um jogo subjetivo, mas também objetivo: "Um verdadeiro sistema de fragmentos deveria ser AO MESMO TEMPO subjetivo e objetivo" (KA XVIII, p. 98).[34] "Ao mesmo tempo" porque esse "sistema" constrói, delineia, "ao mesmo tempo", os dois territórios necessários para que se possa falar de conhecimento, a saber: o território do objetivo e o do subjetivo. O fragmento é a manifestação no âmbito da exposição teórica da impossibilidade de acesso ao "todo", ele visa a concretização do Witz, o encontro do Ideal com o real, que não pode nunca se cristalizar totalmente. Pois o "todo" é a soma, o *resultado* dos encontros entre os fragmentos "do mundo" e "da linguagem". O "todo" é uma cadeia de Projetos. "Um projeto é uma semente subjetiva de um objeto em devir", afirmou Schlegel, que definiu neste mesmo fragmento[35] da *Athenäum* a noção de Projeto como a de "fragmentos do futuro", sendo que ambas noções — a de fragmento e a de projeto — movimentam-se, portanto, no campo do transcendental: "Já que transcendental é justamente o que se vincula à ligação ou separação do Ideal com o real" (KA II, pp. 168 s.). O fragmento — também denominado de "forma chamforteana" pelos românticos em homenagem a Chamfort — como projeto e semente[36] é marcado, portanto, pela sua abertura e, logo, crítica da noção

34) Por outro lado, numa carta ao seu irmão August Wilhelm Schlegel, Friedrich expressou de modo emblemático a fragmentação interna do indivíduo moderno como o substrato da sua fragmentação teórica: "Eu não posso dar uma mostra do que eu sou, do meu eu inteiro, senão como um sistema de fragmentos, porque eu mesmo o sou" (LN, p. 17).

35) E o fato de Schlegel teorizar o fragmento através de fragmentos dá apenas mais uma mostra do caráter eminentemente reflexivo e auto-reflexivo desta forma.

36) Novalis no seu *Blüthenstaub, Pólen* — como o próprio nome desta coletânea de fragmentos já deixa bastante claro —, também desenvolveu esta relação entre o fragmento e a semente: "Ainda não foi encontrada a arte de escrever livros. Mas ela está no ponto de o ser. Fragmentos deste tipo são sementes literárias. Pode ocorrer de haverem grãos estéreis entre eles — desde que alguns frutifiquem" (W II 274).

clássica[37] de sistema que estava vinculada a uma outra concepção da linguagem e da verdade (isto é, à concepção representacionista das mesmas): "É igualmente mortal para o espírito ter um sistema ou nenhum" (KA XVIII, p. 173), afirmou F. Schlegel, numa das suas típicas formulações, marcadas pela suspensão, pela "crítica salvadora" — pois, afinal de contas, ele quer salvar o caos como crítica do sistema e este como crítica daquele. Por outro lado, assim como o sistema da linguagem, os fragmentos, seguindo a doutrina das semelhanças e correspondências entre o macro e o microcosmos, também formam um conjunto de esferas monadológicas fechadas, uma série de mundos particulares e sem janelas: "Um fragmento deve ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo ao redor e perfeito em si mesmo como um ouriço" (KA II, p. 197). Nestas sementes estão dados de modo pré-formado os elementos do mundo futuro, tal como na doutrina do *Urphänomen* (protofenômeno) de Goethe (cf. V 577).

Adorno foi quem primeiro destacou a relação de Benjamin com o pensamento de Schlegel e Novalis[38] e, não por acaso, ele o fez através da constatação da presença nestes três autores do fragmento como forma filosófica. Mais adiante teremos a oportunidade de ver melhor a validade dessa aproximação com relação à obra de Walter Benjamin.

d) A teoria romântica da leitura criativa

Assim como o modelo da escrita romântica é um modelo aberto que se opõe a um sistema totalizante, o mesmo se passa com a sua visão da leitura: eles praticaram e pregaram uma leitura produtiva. Como já mencionamos, para os românticos, a consciência histórica, por um lado, e a da particularidade de cada língua — leia-se: espírito — nacional e de cada indivíduo, por outro, levou a uma acentuação da leitura como processo de *atualização* e desdobramento *criativo* do texto. Para Novalis: "O verdadeiro leitor deve ser o autor prolongado. Ele é a instância mais elevada que recebe a coisa já pré-trabalhada na instância inferior. O sentimento, através do qual o autor separou os materiais do seu escrito, separa no leitor novamente o cru do formado [*Gebildet*] do livro — e se

37) Clássico aqui deve ser reportado à dicotomia clássico-romântico, pois, como afirmou Borges de modo particularmente feliz: "El clásico no desconfía del lenguage, cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos." *Ficcionario, una antologia de sus textos*, E.R. Monegal (org.), México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 44.

38) Cf. Theodor Adorno, "Einleitung zu Benjamins Schriften", in: *Noten zur Literatur IV*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, p. 110.

o leitor elaborasse o livro segundo a sua idéia, então um segundo leitor iria apurar ainda mais, e deste modo a massa elaborada sempre voltaria ao recipiente fresco e ativo, tornando-se finalmente em parte essencial — membro do espírito eficaz" (W II 282). A escritura é uma forma potencializada da leitura — e vice-versa. Não há texto sem pré-texto, ou intertexto. O leitor é, antes de tudo, para Novalis um "autopensador", "Selbstdenker" (W II 603): "A leitura é uma operação livre", "o leitor coloca arbitrariamente o *acento* — ele faz de uma obra, de fato, o que ele quiser" (W II 399). O ato da leitura, enquanto inversão do ato da escritura, também é *mágico*: "Letra é espírito fixado. Ler significa libertar o espírito preso, portanto, um ato mágico" (KA XVIII, p. 297). Este ato também é eminentemente criativo, o "ler formador", "*bildendes* Lesen" (KA XVIII, p. 244), constrói a obra: "Apenas o leitor faz da Bíblia, Bíblia" (KA XVIII, p. 258). Em oposição ao "leitor passivo", Friedrich Schlegel, num ensaio sobre Lessing publicado em 1801, prega a importância do "leitor crítico e portanto que reage" (KA II, p. 411). Ele chega a fazer uma tipologia dos modos de leitura (LN 25), mas o que é determinante para ele é a constante presença do trabalho filológico: "Ler significa satisfazer o impulso filológico [*philologisch Trieb*], afetar-se a si mesmo literariamente" (KA II, p. 239).

O ato de leitura, como o ato de escritura, e o próprio estudo, são, para Schlegel e Novalis, marcados também pela dinâmica da ironia, pelo constante oscilar entre o ceticismo e o entusiasmo, daí porque toda leitura "torna-se necessariamente cíclica" (LN 640). — Benjamin, com o seu conceito de leitura como um *ato* de *atualização* da obra, como veremos no último capítulo deste trabalho, aproximou-se muito da concepção de leitura destes autores românticos. Os desdobramentos tanto desta teoria da leitura como de toda filosofia da linguagem romântica acima exposta poderão ser melhor medidos dentro do contexto da teoria do conhecimento de Friedrich Schlegel e de Novalis. Passemos então à exposição de alguns dos pontos centrais desta teoria.

I.2. IDEALISMO, REALISMO E IMAGINAÇÃO

> O todo consiste aproximadamente — como as pessoas jogando que, sem cadeiras, sentam-se num círculo uma no joelho da outra.
>
> *Novalis* (W II 152)

O trecho da carta de Hamann a Friedrich Jakobi de outubro de 1785,

"*Linguagem, a mãe* da razão e *revelação*, o seu A e Ω"[39] — citado por Benjamin no seu *Sprachaufsatz* (II 147) —, expressa uma idéia central do primeiro romantismo alemão: a íntima conexão existente para os autores daquele período entre a filosofia e a linguagem. Em conformidade com a concepção que Benjamin ressaltou neste mesmo texto seu (II 141), os românticos viam o *lógos* nos seus dois sentidos originários: como discurso e como pensamento[40]. Falando em termos da doutrina da letra (ou palavra) e do espírito, para os românticos, um elemento não podia viver sem o outro, assim como a linguagem é indissociável da filosofia: "A verdade assenta-se na totalidade do espírito e da letra" (KA XVIII, p. 330); "Sem letra, nenhum espírito" (KA XVIII, p. 344); e portanto, para eles: "*A filosofia e a linguagem são inseparáveis*" (KA XVIII, p. 137). Apenas com a base material fornecida pela letra pode-se atingir o espírito; daí ela ser razão e revelação ao mesmo tempo: "*Apologia da letra*, que é venerável como único autêntico *veículo de comunicação*" (KA XVIII, p. 5). Logo, para os românticos de Iena, a própria filosofia torna-se "crítica da linguagem" (W II 622), como afirmou Novalis. "Crítica" porque ela recusa a concepção tradicional que via na linguagem apenas um *meio*, um *instrumento* através do qual se poderia comunicar um conteúdo "puro", descolado do dado "lingual". "Crítica", em segundo lugar, porque ela critica justamente a possibilidade de se separar na linguagem os significantes dos significados. Menninghaus notou que, "com grande proveito poder-se-ia ler *toda* a filosofia romântica como um teoria do signo", pois nessa filosofia está contida uma "necessária verbalidade" ("notwendige Wörtlichkeit") do espírito, bem como a "desconstrução de um significado transcendental para além das órbitas diferenciais do 'signo'".[41] Não há mais nem um local no mundo nem no pensamento que possa ser visto como não "colonizado" pela linguagem.

Tanto F. Schlegel como Novalis, hoje em dia, são reconhecidos como dois dos maiores filósofos alemães do final do século XVIII. Apesar da tentativa — inaugurada basicamente por Hegel — de procurar reduzir a produção destes autores à mera "exaltação", *Schwärmerei*, os *Philosophische Lehrjahre* de F. Schlegel, e os *Fichte-Studien* de Novalis — para citar apenas dois exemplos absolutamente patentes — constam, sem dúvida, entre as principais obras filosóficas não só alemãs, mas da

39) Quanto ao significado desta frase dentro da obra de Hamann — que não se confunde totalmente com a filosofia de Novalis e F. Schlegel —, cf. Peter Völkner, "Geschichtlichkeit und Individualität im Sprachverständnis Johann Georg Hamanns", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Litwiss. und Geistesgeschichte*, 61(4), dez. 1987, p. 670, assim como Ernst Cassirer, op. cit., p. 94.

40) Cf. F.E. Peters, *Termos filosóficos gregos, um léxico histórico*, 2.ed., B.R. Barbosa (trad.), Lisboa, 1983, pp. 135 ss.

41) W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, op. cit., p. 96.

humanidade. Não é por acaso que F. Schlegel — assim como depois dele, numa certa medida, Benjamin, como veremos — possuía em Platão justamente um dos seus modelos de pensador. Como Ernst Behler notou, Schlegel tomou dele precisamente "a noção da não tangibilidade última da verdade" (KA XVIII, p. XIII). Também aquela visão tradicional que opunha sem mais os românticos à *Aufklärung* já foi há muito superada. Eles entendiam-se mais como continuadores dela do que como seus opositores. Eles a criticaram para dar continuidade ao seu trabalho emancipatório. Daí a crítica do elemento funcionalista-instrumental que eles detectaram na concepção de conhecimento da *Aufklärung*. F. Schlegel, na sua análise do *Woldemar* de Jacobi de 1796, já afirmava esta crítica aos intelectuais que não conseguiam unir o trabalho cerebral ao do coração (KA II, p. 58), numa crítica clara ao "empiricismo e materialismo da *Aufklärung*", como observou Eichner (KA II, p. XIX), mas sobretudo tendo em vista a perigosa fragmentação e compartimentação das faculdades do conhecimento.

A relação de F. Schlegel com a obra de Kant remonta pelo menos à 1791, como pode-se constatar através das suas cartas. Ele via nesse autor o fundador da filosofia crítica. Por outro lado, para ele, "Kant em todos âmbitos *parou a meio caminho*" (KA XVIII, p. 59), como pode-se ler num fragmento seu de 1797. Schlegel — assim como Novalis — criticou em Kant justamente os limites que este estabelecera à possibilidade do conhecimento. Ele não pôde admitir uma filosofia estendida entre a liberdade e a necessidade, vivendo sob o jugo da "coisa-em-si" inacessível. Daí a necessidade de uma "complementação, retificação e acabamento da filosofia kantiana" (KA XIX, p. 374), como Friedrich Schlegel afirmou numa carta desta mesma época. Foi a isto que Benjamin se referiu ao tratar na sua tese da exclusão por parte de Kant da possibilidade da "intuição intelectual" e da posterior tentativa de se reconquistar para a filosofia este conceito "como garantia das suas aspirações mais elevadas" (I 19). Voltaremos a este ponto.

Assim como Fichte discutira no prefácio da segunda edição do seu *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie* a distinção entre a crítica e a metafísica e afirmara que aquela estava acima desta[42], Schlegel, posteriormente, aplicando um raciocínio semelhante, pôde afirmar: "Kant um crítico pela metade" (KA XVIII, p. 5), "Kant, no fundo, altamente não-crítico" (KA XVIII, p. 21). Ao invés dos primeiros românticos terem restringido a crítica apenas ao trabalho de propedêutica para uma filosofia futura, como Kant o fizera, eles procuraram fundar uma crítica de utilidade não apenas negativa — no

42) Fichte, *A doutrina-da-ciência e outros escritos*, Rubens R. Torres Filho (org., trad.), São Paulo, 1980 (Col. "Os pensadores"), pp. 6 s., *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*, in: *Sämmtliche Werke*, I.H. Fichte (org.), Berlin: Walter de Gruyter & Co., v. I, 1971, pp. 32 s.

sentido de delimitar as fronteiras do conhecimento, por exemplo, eliminando do seu território o numênico —, mas que ampliasse diretamente o conhecimento e a razão; que fosse crítica e ao mesmo tempo síntese: filosofia, história e, como ainda veremos mais de perto, estética.[43] Schlegel expressou tal idéia numa das suas inúmeras fórmulas filosóficas que transcrevemos por extenso aqui: "toda crítica = crítica elevada à segunda potência, portanto filosofia crítica = filosofia elevada à segunda potência" (KA XVIII, p. 55).[44]

Os primeiros românticos apresentam uma relação igualmente ambígua com a obra de Fichte, apesar de terem sido marcados de modo ainda mais evidente por ela. Benjamin, na sua tese de doutorado, demostrou a relação entre o conceito fichtiano de reflexão e o de F. Schlegel, indicando o limite daquele conceito fichtiano com relação ao deste autor romântico, na medida em que Fichte teria, por um lado, bloqueado com o Eu absoluto o movimento infinito que representaria o movimento característico desta reflexão, assim como, por outro lado, não teria permitido, tampouco, uma ação infinita do pôr ("Setzen"), graças justamente a sua noção de não-Eu (I 25). Neste sentido, para Benjamin, os românticos teriam levado mais longe a noção de reflexão formal fichtiana e aplicado a mesma à teoria da reflexão da arte na qual a forma da obra é vista como uma expressão objetiva da reflexão inerente à própria obra (I 72). Behler também salientou estes pontos centrais de diferença entre Fichte e os românticos: "Friedrich Schlegel e Novalis não transformaram Fichte apenas pelo fato de terem estendido as esferas da reflexão [...] tornando-as férteis para a crítica literária. A verdadeira diferença entre a técnica de pensar deles revela-se sobretudo no fato deles as admitirem de pronto no âmbito sem limites do pensamento e de reconhecerem a reflexão como infinita" (KA VIII, p. LX).[45]

43) Cf. Kant, *Kritik der reinen Vernunft, Crítica da razão pura*, B 25 e também o verbete "Kritik", in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, J. Ritter e K. Gründer (org.), Darmstadt, 1971 ss., v. 4, pp. 1269 ss.

44) F. Schlegel também fez outras restrições à obra kantiana, como por exemplo quanto à sua filosofia da moral. Ele denominou Kant de "Hypermoralist" (KA XVIII, p. 20), por confundir, segundo ele acreditava, moral, política e direito apenas com uma doutrina da obrigação, do imperativo. Cf., quanto a este ponto, as observações de Ernst Behler (KA XIX, p. 380).

45) Cf. ainda Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, ed. cit., pp. 33 s. e Claudio Ciancio, *Friedrich Schlegel; crisi della filosofia e rivelazione*, Milano, 1984, p. 45. Schlegel chegou mesmo a afirmar: "*Travo* [*Anstoß*] [...] Análogo da coisa em si" (KA XVIII, p. 25; cf. também p. 32; para uma justificativa desta tradução de *Anstoß* por *travo* cf. a nota de Rubens R. Torres Filho, in: Fichte, *A doutrina-da-ciência e outros escritos*, op. cit., p. 110). E ainda: "No meu sistema o último fundamento é efetivamente uma *prova alternante* [*Wechselerweis*]. No de Fichte, um postulado e uma proposição incondicional [*unbedingt*, não-tornada-coisa, necessária]" (KA XVIII, p. 521). Novalis também pregou em um fragmento um "fichteísmo mais autêntico": "sem *travo* [*Anstoß*] — sem Não-eu no *seu sentido*" (W II 623); fragmento que, aliás, foi

Interessa-nos aqui, no entanto, apenas expor aqueles desdobramentos principais da filosofia da linguagem dos primeiros românticos no âmbito das suas reflexões gnoseológicas. Destarte, como o conceito de ironia acima analisado já indicou, toda a teoria romântica do conhecimento está marcada pelo conceito de *reflexão*, pela noção de alternância, pela concepção de *movimento cíclico*. Todos os conceitos que giram em torno desta dinâmica da reflexão no seu desdobramento — como os de imaginação, elipse, "jogo alternante" ("Wechselspiel"), suspensão ("Schweben"), filosofia cíclica, tradução — são de certo modo ecos do princípio da diferença geradora (ou geratriz). Uma filosofia que se desenvolve a partir de uma tal concepção diferencial de Ser deságua necessariamente numa tentativa aporética e incessante de conjunção de pontos aparentemente opostos: fragmento-sistema, arte-ciência, ideal-real, aparência-verdade, fato-teoria, síntese-análise, infinito-finito, eterno-momentâneo, natureza-arte.

A filosofia cíclica romântica parte do pressuposto da não-conhecibilidade do Absoluto: "Não buscar (desde o início) o *incondicionado*, mas sim o *originário [Ursprüngliche]*; pois o que é incondicionado numa esfera poderia facilmente ser condicionado numa outra — um ponto absoluto, um ovo para o universo, não existe. *A consciência do infinito é a raiz de todo saber*" (KA XVIII, p. 409). A decorrência deste raciocínio — consciência do infinito como impulso para o conhecimento e a afirmação de que não há um ponto absoluto arquimediano — é um método baseado num ceticismo fundamental: "Ceticismo é o estado da reflexão suspensa" (KA XVIII, p. 400); e, indicando o dinamismo intrínseco a esta filosofia, Schlegel afirmou na *Athenäum*: "Método cético seria algo semelhante a um governo insurgente" (KA II, p. 179).

O Absoluto, na medida em que ele é/está, como vimos na doutrina do simbolismo universal, espalhado pela superfície do mundo, ele também se encontra, do mesmo modo, *no tempo. O mundo empírico torna-se o medium-de-reflexão através do qual se pode conectar o eterno e o material:*[46]

citado por Benjamin (I 36). A crítica a este conceito fichtiano de "travo" alimenta a interpretação benjaminiana que afirma o alargamento romântico do conceito fichtiano de reflexão, uma vez que o "Anstoß", representa justamente um elemento fixo, um ponto inicial, num sistema que para os românticos constituía um movimento circular, sem local para um "travo"; nas palavras de Novalis: "O todo consiste aproximadamente — como as pessoas jogando que, sem cadeiras, sentam-se num círculo uma no joelho da outra" (W II 152). Cf., ainda quanto a este ponto, M. Frank, *Das Problem 'Zeit'*, op. cit., p. 22.

46) Cf. M. Frank, *Das Probleme 'Zeit'*, op. cit., p. 44. Benjamin, numa carta de junho de 1917, expressou a mesma idéia ao tentar responder à questão: "existe uma *forma* da religião? De qualquer modo o primeiro romantismo pensou em algo semelhante sob a noção de história" (B, 138/Br I, 363).

essa é por assim dizer a "virada antimetafísica" que os românticos deram no *topos* do mundo como texto. Daí as constantes afirmações em F. Schlegel e Novalis acerca da união entre o Ideal e o real: "*Toda realidade deve tornar-se ideal e toda idealidade, real*" (KA XVIII, p. 56); ou, segundo Novalis: "A poesia[47] é o autenticamente e absolutamente real. Este é o núcleo da minha filosofia" (W II 420). E ainda: "O *abstrato* deve tornar-se *sensualizado* e o *sensual* tornar-se *abstrato* [...] Novo parecer do idealismo e realismo" (W II 533); "O idealismo não é senão autêntico *empiricismo*" (W II 550). Mas evidentemente este "empiricismo" romântico não pode ser confundido com o que comumente se compreende sob este termo. Ele está vinculado, na verdade, à concepção de Novalis segundo a qual nós conhecemos apenas a auto-exposição da reflexão interna de cada objeto: "Tudo o que se pode pensar, pensa a si mesmo" (W II 798), afirmou ele nos seus estudos sobre a natureza, onde lemos também: "*Vemos* talvez todo corpo apenas talvez na medida em que ele veja a si mesmo — e que nós nos vejamos a nós mesmos" (W II 798). Benjamin destacou com razão que o modelo deste conhecimento romântico, que aproxima a auto-reflexão do sujeito com a do objeto, o ideal do real, equivale a uma "coincidência dos lados objetivo e subjetivo no conhecimento" (I 61). Ele cita, ainda neste contexto, a seguinte passagem de Novalis: "O processo de observação é ao mesmo tempo um processo subjetivo e objetivo, um experimento ao mesmo tempo *ideal* e *real*" (W II 594). Pois, como explica Benjamin acerca desta "observação mágica" (I 60), ela "abarca o autoconhecimento em germe no objeto, ou, antes ainda, ela, a observação, é a consciência mesma do objeto em germe" (I 61). Benjamin vê, portanto, nesta teoria da "observação" de Novalis, uma modalidade da reflexão que só poderia implicar uma superação da divisão estanque entre o sujeito e o objeto do conhecimento: "Onde não há autoconhecimento não há em absoluto nenhum conhecer, onde há autoconhecimento a correlação sujeito-objeto está superada, ou, se se quiser: dá-se um sujeito sem objeto-correlato" (I 56).[48]

A conseqüência desta visão que tenta unificar o ideal e o real não é, no entanto, uma submissão do real ao ideal — assim como a letra não

47) Ou seja, para ele: o Absoluto.

48) Numa nota, Benjamin atenta para a semelhança desta teoria romântica da "observação" com o conceito de empirismo de Goethe, tal como se lê na seguinte passagem das suas *Maximen und Reflexionen*: "'O mais elevado seria: compreender que todo fático já é teoria. O azul do céu revela-nos a lei basilar da cromática. Apenas nada procurar por detrás dos fenômenos; eles mesmos são a doutrina.' [...] Também para os românticos", comenta Benjamin, "o fenômeno, graças ao seu autoconhecimento, é a teoria" (I 60). Esta concepção também possui um desdobramento importante no âmbito da crítica de arte romântica, como ainda teremos a oportunidade de ver mais de perto.

está em segundo plano com relação ao espírito —; os primeiros românticos afirmam a necessidade de o idealismo sair de si e penetrar no realismo: "O idealismo deve sair de si, daí ele buscar sempre o realismo" (KA XVIII, p. 358).[49] Deste modo, pode-se entender a afirmação de Novalis: "Aparência e verdade juntas constituem apenas uma realidade. A aparência é a protoforma da verdade, da protomatéria [*Urstoffs*]" (W II 89). Como fica claro, é a mesma doutrina do simbolismo ou da alegoria que se repete aqui na teoria do conhecimento do romantismo: o mundo é visto como sendo composto por duas metades, uma material, outra ideal — ou mágica, para falar nos termos da filosofia romântica da linguagem. A reflexão exige as duas metades para se realizar: "O que é em geral reflexão? Ela pode ser determinada facilmente como cada meio de uma esfera, quando se tem uma metade, como *metade* e a esfera como dividida. Pois ela deve ser o contra-posto [*Entgegengesetzte*], porque apenas dois contra-postos geram ou constituem *uma esfera no nosso sentido*" (W II 20). Cada metade determina a outra, como as duas faces de uma bola (a interna e a externa) — ou como os dois lados de uma folha de papel, na famosa definição saussureana do signo como uma soma do significado e do significante.[50]

Também reencontramos aqui a noção analógica do mundo, a doutrina mística da *pars pro toto*[51]: "Caminho do único para o todo — da aparência para a verdade *et sic porro*" (W II 387). Assim como "todo visível está preso ao invisível" (W II 423), do mesmo modo Novalis afirma a necessidade de um *telos* para sustentar a história: "A humanidade não seria humanidade — se um reino milenar não devesse chegar. O princípio é visível em qualquer partícula da vida cotidiana — em tudo" (W II 203). O mundo prosaico é, com esta concepção, poetizado e passa a ser lido como o registro de uma profecia, do mesmo modo como na frase de F. Schlegel que Benjamin toma mais tarde como mote do seu pensamento: "O historiador é um profeta às avessas" ("Der Historiker ist ein rückwärts gekehrter Prophet", KA II, p. 176 e XVIII, p. 89): a profecia deve ser lida na nossa atualidade como realização de um "desejo" plantado no passado. O "presente" não existe sem o espectro dessa profecia. Como veremos na segunda parte deste trabalho, tal concepção foi central para o romantismo: o mundo como um

49) Cf. também KA II, p. 315. No verbete *Idealrealismus* do *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, op. cit., v. 4, p. 45, lemos que em Novalis "encontra-se uma relação recíproca de condicionamento entre o realismo e o idealismo".

50) Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística geral*, op. cit., p. 131. Na edição de Tullio de Mauro do curso, *Cours de linguistique générale. Édition critique préparée par Tullio de Mauro*, Paris: Payot, 1985, p. 157.

51) Doutrina esta que Ernst Cassirer liga ao "pensar mágico" (cf. *Linguagem e mito*, J. Guinsburg e M. Schnaiderman (trad.), São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 109), o que não deixa de ter implicações com o conceito de "idealismo mágico" que Novalis procurou desenvolver.

hieróglifo composto por fragmentos do passado que penetram o presente e que, conseqüentemente, exige a sua leitura e decifração. Em suma, a afirmação da atividade do filósofo concebida como a de um intérprete, que reencontramos com toda força em Benjamin.

Esta correlação entre a perspectiva escatológica e a verdade — ambas estão depositadas como uma escrita cifrada no mundo e representam o "outro lado" imprescindível da história e da aparência — é uma constante no primeiro romantismo. "As *coisas em si*," afirmou Schlegel, "são, para a teoria, exatamente o que o reino de Deus para a práxis, ideal absoluto. O reino de Deus é o único *ontos on*, isto também totalmente a sério; nós não podemos conhecê-lo, mas, no entanto, sempre *aproximarmo*-nos desta ciência" (KA XVIII, p. 298). Esta distância é estrutural e está determinada pelo princípio da não conhecibilidade do Absoluto: "*Conhecer* indica já um saber *determinado*. A não-conhecibilidade do Absoluto é, portanto, uma trivialidade" (KA XVIII, p. 511). O conhecer da aparência só existe como contra-posto do não-conhecimento do Absoluto: ambas as metades se determinam mutuamente. Não há *conhecimento* do Absoluto para Schlegel — esse é um dado estrutural, como veremos a seguir, tampouco ele pode existir para Benjamin. Assim, toda verdade, para os românticos, é relativa; tanto com relação ao sujeito (segundo estes autores, como vimos, para cada indivíduo, uma língua), como também ao seu tempo. Há apenas uma "Aproximação" do Ideal, do Sistema;[52] "*Toda verdade é relativa, todo saber é simbólico*" (*"Alle Wahrheit ist relativ Alles Wissen ist symbolisch"*, KA XVIII, p. 417), ou seja: conhecemos apenas estes símbolos da verdade, no sentido etimológico do termo ale-goria, *alle-gorein*, outro-dizer, que indica a presença-ausência do Absoluto. "Este absoluto dado a nós", afirmou Novalis, "deixa-se conhecer apenas de modo negativo [...] Toda busca por *um princípio* seria portanto algo como uma tentativa de se encontrar a quadratura do círculo. / Perpetuum mobile" (W II 181).[53] O que se passa nesta teoria não é de modo algum uma afirmação da não existência da

52) Na lingüística também *parole* e *langue* são mutuamente determinantes e não existe uma parte da língua que não represente o sistema — que, por sua vez, só existe nos seus fragmentos/membros. Para Saussure, "*na língua só existem diferenças* [...] *sem termos positivos*. [...] *a língua é uma forma e não uma substância*". Op. cit., pp. 139, 141.

53) É interessante destacar o que Hans Krämer nota com relação a esta noção de verdade acessível apenas de modo "simbólico-alegórico": "Daí segue-se que a filosofia é necessariamente infinita e histórica e que toda verdade é relativa, ou mesmo que, a rigor, não existe erro (Schlegel antecipa assim o conceito hermenêutico de verdade). [...] o discurso de Schlegel acerca do mundo inacabado e do Deus que se constitui [...] mostra que o Absoluto participa do histórico." ("Fichte, Schlegel und der Infinitismus in der Platondeutung", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgeschichte*, 4, 1988, pp. 591 s.) Desta observação temos que, por um lado, o conceito de verdade em Schlegel pode ser visto como um processo mesmo de leitura. "Filosofar significa", afirmou ele, "[...] interpretar [*deuten*] a alegoria"

verdade ou do Absoluto, mas sim apenas a impossibilidade de se abarcar estes elementos de modo conceitual: o sistema exige esses conceitos e o "sistema de fragmentos", que constitui a filosofia romântica, responde àquela exigência; a totalidade é aceita como um *a priori*. Como Manfred Frank ressaltou de modo definitivo quanto a este ponto: "Fragmento só pode o ser enquanto pedaço de um todo"[54] — mas este todo não precisa (ou pode) ser totalmente determinado.

Como Benjamin destacou na sua tese (I 43), a formulação mais acabada que Schlegel deu à noção de filosofia cíclica está num fragmento seu de 1796:

> Na base da filosofia deve repousar não só uma prova alternante [*Wechselbeweis*], mas também um *conceito alternante* [*Wechselbegriff*]. Pode-se a cada conceito e a cada prova perguntar novamente por um conceito e pela sua prova. Daí a filosofia ter de começar, como a poesia épica, pelo meio, e é impossível recitá-la e contar parte por parte de modo que a primeira ficasse completamente fundamentada e clara para si. Ela é um todo, e o caminho para conhecê-la não é, portanto, uma linha reta, mas sim, um círculo. O todo da ciência fundamental deve ser derivado de duas idéias, proposições, conceitos, intuições sem recurso a outra matéria. (KA XVIII, p. 518)

Aqui está resumida a teoria da reflexão romântica com a sua dinâmica intrínseca de oscilação entre dois pólos; de ausência de um ponto inicial; de circularidade e *presença* de um *telos*; de uma sistematicidade enquanto fim: agente de estruturação mas que nunca é alcançado.

A forma da reflexão romântica é descrita por F. Schlegel como um "*sair de si e voltar para si*" ("*Aus sich herausgehen und in sich zurückkehren*", KA XVIII, p. 476) e por Novalis: "O ato de saltar sobre si mesmo é, por toda parte, o mais elevado — o protoponto — a *gênese da vida*. [...] Assim, toda filosofia inicia onde o filosofante filosofa sobre si mesmo" (W II 345). O ato de reflexão é, portanto, o ato filosófico por

---

(KA XVIII, p. 420): ou seja, corresponde ao trabalho de atualização de um texto, de jogo entre *langue* e *parole*. Mas, por outro lado, *diferentemente* da hermenêutica (que simplesmente deixa de lado a questão do "incondicionado") este conceito une o Absoluto ao histórico; da mesma forma, aliás, que Schlegel e Novalis conectavam na linguagem o seu lado mágico ao comunicativo, e no plano da filosofia da história, o "reino de Deus" ("futuro") e o paraíso ao mundo real: "O paraíso está como que *disperso* por toda terra e, por causa disso, [...] tornou-se tão irreconhecível — Os seus traços dispersos devem ser novamente unificados — o seu esqueleto, deve ser preenchido. Regeneração do paraíso" (W II 688 s.). Este trabalho de leitura e reunificação dos elementos simbólicos dispersados pelo mundo é parte também do projeto epistemológico de (re-)construção infinita da verdade, na mesma medida em que implica ainda a (re-)construção da "linguagem originária". Deste modo, pode-se reconhecer a íntima conexão presente, para os românticos de Iena, entre a filosofia da linguagem, a filosofia da história e a teoria do conhecimento. Um tal imbricamento entre estas três esferas será encontrado novamente na obra de Walter Benjamin.

54) M. Frank, *Einführung in die frühromantische Aesthetik*, op. cit., p. 226.

excelência; ele é fonte da vida porque apenas com ele se inicia o trabalho de conexão e separação entre os extremos, entre o eu e o mundo, entre o real e o Ideal. Assim como o idealismo teve que sair de si, tornando-se um realismo, do mesmo modo a reflexão gera este *salto* (*Sprung*) sobre si mesma: *com ele é criado o próprio mundo*. Não é por acaso que Benjamin denominou esta faculdade — a reflexão — de "absolutamente criadora" ("absolut schöpferisch", I 63);[55] e mais, ele notou também que na medida em que a reflexão está vinculada, nos românticos, àquele movimento de mediatização do mundo com o Absoluto, ela, como forma, *é o próprio Absoluto*: "A reflexão constitui o absoluto e ela o faz enquanto medium" (I 37). Ou seja, o absoluto só existe enquanto e como algo mediatizador e mediatizado, presente no tempo, exposto, atualizado. Como veremos, é esta mesma constelação de idéias que encontramos novamente em Benjamin.

Ao lado da reflexão, os românticos também valorizaram "a imaginação, ou o *órgão mais elevado*, o sentido poético em si" (W II 357). Se, como vimos, para estes autores, a filosofia era um ato de interpretar imagens, e ainda, se para eles o absoluto não pode ser enredado conceitualmente, é evidente que a imaginação está para os primeiros românticos no centro da hierarquia das faculdades do homem: "Dever-se-ia deduzir da imaginação produtiva todas as faculdades e forças internas — e todas faculdades e forças externas" (W II 653).[56] A imaginação, ao lado da reflexão, é também a faculdade que rege o trabalho de destruição da ordem atual e (re-)construção de uma ordem mais elevada, menos prosaica. "*Fantasia*", afirmou Schlegel, "assenta-se *en kai pan*, em produzir e aniquilar [*Vernichten*]" (KA XVIII, p. 198). Por outro lado, como Benjamin também fez questão de ressaltar na sua tese (I, p. 105), os românticos não defenderam a imaginação em detrimento das demais faculdades; Novalis chegou a afirmar: "O local da arte autêntica é pura e simplesmente no entendimento" (W II 413), e ainda: "Eu estou convencido de que apenas através do entendimento frio, técnico, e com sentido moral e calmo chegaremos mais cedo à *verdadeira*

---

55) Mas apesar de ser absolutamente criadora, a reflexão romântica não implica um "ato originário", "Urhandlung", um "pôr" originário num sentido cronológico, que, como vimos, equivaleria para os românticos à manutenção de um conceito estanque de coisa-em-si.

56) Cf. também, quanto a este papel central da imaginação, "Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus" (1796/7), nascido da ligação entre os pensamentos de Schelling, Hegel e Hölderlin e cujo tom de manifesto e conteúdo tem muito em comum com a filosofia do romantismo de Iena. Neste texto se fala em um "Monoteísmo da razão e do coração, politeísmo da imaginação e da arte, eis o que precisamos". G.W. Hegel, *Frühe Schriften, Werke*, v. I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, pp. 235 s. Cf. também a edição crítica deste "fragmento": *Mythologie der Vernunft. Hegels »ältestes Sytemprogramm des deutschen Idealismus«*, Christoph Jamme e Helmut Schneider (org.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.

revelação e não através da fantasia, que parece conduzir-nos apenas ao reino dos espectros, estes antípodas do verdadeiro céu" (W II 775).[57]

Na base desta reorganização das faculdades do intelecto estava uma crítica a um determinado padrão do filosofar. Num fragmento da revista *Athenäum*, F. Schlegel afirmou que "A filosofia caminha ainda de modo muito reto, ainda não é suficientemente cíclica" (KA II, p. 171). Esta crítica baseava-se justamente na noção romântica da não redutibilidade do Absoluto e conseqüente inacabamento constitutivo da filosofia. Dela adveio, como vimos, a teoria do fragmento como forma, e a sua utilização enquanto instrumento de "désoeuvrement" — na expressão de Lacoue-Labarthe e Nancy[58] —, onde o absoluto e o sistema só podem emergir *ex negativo*.[59] "A essência do ceticismo assenta-se na *suspensão* [*Schweben*]" (KA XVIII, p. 287). Esta noção de "suspensão" ou "oscilação" é que fundamenta a teoria romântica da reflexão como formadora da realidade:

> Todo ser, ser em geral, não é nada senão ser-livre — *suspensão* [*Schweben*] entre extremos que devem ser necessariamente reunidos e separados. Desse ponto de luz da suspensão jorra toda a realidade — nele tudo está contido —, objeto e sujeito existem graças a ele e não ele graças a eles.
>
> Egoidade [*Ichheit*] ou faculdade de imaginação criativa, a *suspensão* — determina, produz os extremos, o onde se fica suspenso entre — Ela é uma ilusão, mas apenas no campo do entendimento comum. De resto ela é algo totalmente real, pois a suspensão, a sua causa, é a fonte, a *mater* de toda realidade, a realidade mesma [*denn das Schweben, seine Ursache, ist der Quell, die Mater aller Realität, die Realität selbst*]. (W II 177)[60]

Esta suspensão, ou oscilar entre os pólos extremos (cf. W II 318), engendra, em termos de teoria do conhecimento, a própria realidade, e enquanto teoria da exposição — *e estas duas teorias se confundem para os*

57) Este fragmento de Novalis deve ser, no entanto, posto ao lado da seguinte passagem de F. Schlegel, no seu artigo sobre Jakobi, a que já nos referimos acima, onde ele criticou "a separação total e isolamento das faculdades humanas, as quais, é certo, só podem ficar saudáveis numa livre unificação". Isto representava para ele "a moderna cultura propriamente decaída. Está na ordem do dia o abuso monstruoso dos racionalistas modernos sem sentidos, coração e juízo, que se espalha por toda parte, e mesmo os nossos maiores pensadores não estão livres da idolatria da razão" (KA II, p. 58). Como ainda poderemos ver mais de perto, Benjamin também pregou esta unificação das faculdades do espírito.

58) *L'absolu littéraire. Theorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978, p. 181.

59) Neste contexto também deve-se entender a crítica de F. Schlegel à concepção kantiana da história, que, como veremos, Benjamin também compartilhou: "A *história universal* [*Universalhistorie*] (como Kant a pensa), é um grotesco" (KA XVIII, p. 57).

60) Este texto de Novalis é na verdade um comentário à filosofia de Fichte, cf. *A Doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos*, op. cit., pp. 114 e 119, *Sämmtliche Werke*, op. cit., v. I, pp. 216 s. e 225 s. Quanto às diferenças entre as concepções destes dois autores cf. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung*, op. cit., pp. 134 ss.

primeiros românticos —, uma crítica à noção tradicional de sistema. Como F. Schlegel afirmou num fragmento que ele introduziu no *Pólen*: "Se se tem o amor pelo absoluto e não se pode abandoná-lo: então não resta nenhuma saída senão sempre contradizer-se e conectar extremos que se opõem" (KA II, p. 164). O princípio de contradição deve ser deixado de lado por aquele que busca a exposição do Absoluto. Daí a presença de oxímoros e definições contrastantes na filosofia romântica; eles são necessários enquanto condicionados por essa busca.

Esta crítica do sistema, Schlegel deixou-a clara novamente nas suas notas sobre a *Wissenschaftlehre* de Fichte de 1797/8: "O caminho de Fichte é ainda reto demais, não absolutamente cíclico-progressivo" (KA XVIII, p. 31). Tal crítica romântica lançou mão deste modelo auto-reflexivo, baseado no desdobramento infinito do pensamento entre pólos, entre "dois centros", portanto elíptico, que os românticos encontraram na poesia, e, mais particularmente, no tecido de paralelismos que a recobre, como destacou W. Menninghaus.[61] Assim como a ironia era aproximada pelos românticos da parábase, do mesmo modo a exposição e o percurso da filosofia deveria dar-se, para estes autores, por *saltos*, *interrupções* e *cortes* e não por uma cadeia dedutiva ou indutiva. "A filosofia, o resultado do filosofar, surge por meio da *interrupção* [*Unterbrechung*] do impulso em direção ao conhecimento do fundamento — através do estancar [*Stillstehen*] no membro no qual nos encontramos" (W II 181); "O sistema filosófico por excelência deve unir, num sistema, liberdade e infinidade, ou, expressando isto de modo mais saliente, a-sistematicidade [*Systemlosigkeit*]" (W II 200), formulou Novalis nos *Fichte-Studien*. Num fragmento de 1799, F. Schlegel anotou: "A passagem é sempre um salto [*Der Uebergang ist immer ein Sprung*] — daí o paradoxo não ser fluente" (KA XVIII, p. 304).[62] O que recorda a doutrina do Witz enquanto encontro repentino — *Einfall* — de dois pensamentos, como vimos anteriormente.

Karl Bohrer notou com razão que este tema do "salto repentino" ("plötzliche Sprung") — Schlegel utilizou esta expressão para afirmar que a poesia autêntica só poderia ser reencontrada dentro desta estrutura temporal — constitui um "tema do tempo do 'agora'" ("Jetzt'-Zeit-Motiv") dentro da obra de F. Schlegel, que se constrói como uma crítica à noção de progresso. "Essa modalidade de tempo, que se tornou tão central para a filosofia do tempo da modernidade, rompe de modo radical com o que havia sido pensado até então: os diferentes pontos de vista de Kant, Lessing, Schiller e também de Fichte depositavam o atingir do objetivo final da humanidade num futuro infinitamente distante que só

61) Cf. *Unendliche Verdopplung*, op. cit., pp. 167 s.

62) Cf. também uma formulação idêntica no ensaio de Schlegel "Über Goethes Meister". KA II, p. 139.

poderia ser alcançado de modo aproximativo. Isso corresponde à substituição do modelo teleológico de filosofia da história por um do 'momento' [*Augenblick*] que de agora em diante pode tornar-se de modo argumentativo o 'agora' [*Jetzt*] imediato em geral."[63] O "agora" funciona na obra dos românticos, tanto como essa crítica da noção de progresso, como também, em termos epistemológicos — cf. a sua relação com o "Einfall" — como uma crítica à noção de sistema dedutivo. Neste sentido o "agora" — partícula de tempo — vincula-se ao fragmento — partícula do texto — e ambos atuam na crítica de uma concepção não diferencial de totalidade. As "totalidades" implicadas nas noções de sistema (de conhecimento) e progresso são falsas para os românticos de Iena, uma vez que, como vimos, a totalidade para eles só existe como "perdida" de antemão, só temos acesso aos fragmentos dela. Em Benjamin este conceito de "Jetzt-Zeit" ("tempo do agora") desempenha um papel central tanto na sua teoria do conhecimento como também na sua filosofia da história e conceito de crítica.

No que tange à utilização metódica dos "saltos" como meio de exposição desta filosofia cíclica que tenta unir o fragmento ao sistema, a sua conseqüência foi a introdução da — moderna — concepção da filosofia como uma escritura saturada de *estilo*; vale dizer a filosofia é aproximada assim da arte e da retórica. Tendo em vista que a exposição é ela mesma em si um órgão da reflexão, ou seja, que a exposição é ela mesma o conhecimento, ela é sintética, cria/constrói o que ela expõe. A sua escritura enquanto *ato* que incorpora os saltos e desvios como método[64] é uma conseqüência natural da concepção do ser como suspensão e jogo de diferenças. O dito "le style est l'homme meme" tem agora um significado bem distante do que Buffon imaginara: agora essa fórmula do subjetivismo indica não a auto-afirmação do "caráter" do escritor, mas sim que o homem é constituído por lacunas e saltos (nas palavras de Schlegel já acima citadas: "Eu não posso dar uma mostra do que eu sou, do meu eu inteiro, senão como um sistema de fragmentos, porque eu mesmo o sou", LN, p. 17).

Não só a parábase apresenta-se introduzida no discurso filosófico, mas também uma série de tropos dão o tom a esta filosofia, como por exemplo o de hipérbato (*inversão* da ordem habitual das palavras), o anacoluto (*ruptura* na construção da frase) e o hísteron-próteron (*mudança* da ordem "natural" de dois termos), como lemos numa

63) K.H. Bohrer, "Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie", in: Bohrer (org.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983, pp. 65 s.

64) Quanto à filosofia como exposição do inexponível e ao "trabalho do estilo" como seu ser característico, cf. o importante ensaio de Friedrich Schlegel "Lessings Gedanken und Meinungen" (1804) (KSF III, pp. 40-81), sobretudo o último item "Sobre a Forma da Filosofia" (pp. 77-81).

passagem dos fragmentos sobre literatura e poesia (LN 989) de Schlegel. Busca-se, por meio destes recursos retóricos, superar aquela insuficiência notada por Novalis no que toca à capacidade de a filosofia dar-se via estas palavras "decaídas" que constituem a nossa linguagem "atual".[65] A linguagem com esses recursos retóricos expressa, por sua vez, o próprio teor auto-reflexivo dos textos dos românticos de Iena. Na verdade, foram apenas os membros deste grupo que realizaram plenamente o plano contido no "Systemprogramm" que afirma: "O filósofo deve possuir tanta força estética quanto o poeta. As pessoas sem sentido estético constituem a nossa filosofia da letra [*Buchstabenphilosophie*]. A filosofia do espírito [*Geist*] é uma filosofia estética."[66] Esta "filosofia do espírito" deve ser estética justamente porque é através da arte (da imaginação) que se constitui o absoluto, o jogo da reflexão. "Os *ontos onta*", afirmou Schlegel, "apenas a poesia pode e deve expor" (KA XVIII, p. 345). "A poesia é a potência da filosofia, a filosofia a potência da poesia" (LN 1018). A filosofia e a poesia constituem a ligação entre o finito e o infinito (KA XVIII, p. 334), representando, portanto, na verdade, como notou E. Behler, apenas uma variação do tema da conjunção entre o idealismo e o realismo (KA XIX, p. 451). Na coletânea de fragmentos intitulada *Ideen*, publicada em 1800, Friedrich Schlegel volta reiteradas vezes a este tema: "O que pode ser feito enquanto a filosofia e a poesia estão separadas já foi feito e acabado. Portanto chegou o momento de unificá-las" (KA II, p. 267); "A poesia deve iniciar onde a filosofia pára" (KA II, p. 261). Novalis também possui várias passagens sobre este tema: "Unidade do *entendimento* e da *imaginação*. Sem filosofia fica-se desunido no que concerne às forças essenciais — São duas pessoas — Um com entendimento — e um poeta. [§] Sem filosofia, poeta incompleto — Sem filosofia, pensador incompleto" (W II 321); "A filosofia é *a teoria* da *poesia*" (W II 380); e ainda: "o filósofo poeta está en *état de Créateur absolu*" (W II 655).

Como já notamos acima, para Schlegel o mais elevado, por ser indizível, só pode ser expressado via alegoria (KA II, p. 324). A poetização da filosofia é uma resposta a este pressuposto. O resultado deste jogo de complementaridade entre estas duas esferas ficou anotado num fragmento de 1800: "Alegoria é o conceito filosófico da poesia" (LN 1855). Para esse autor, era essencial "que a necessidade da poesia se fundamente na carência que surge a partir da imperfeição da filosofia quanto a expor [*darstellen*] o infinito. Essa é a fundamentação filosófica

65) Cf. por exemplo: "A língua é para a filosofia o mesmo que ela é para a música e a pintura, não é o medium de exposição adequado" (W II 770).

66) "Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus", op. cit., p. 235.

da poesia.".[67] Portanto cabe a esta filosofia poética a esfera da *dêixis*, a *indicação* e a *exposição* (*Darstellung*) mesma do não-conceitual, do campo do "infinito".

O registro da filosofia passa aparentemente a se dar apenas no âmbito das imagens, no campo visual. Daí o papel da intuição intelectual na teoria romântica do conhecimento. "A intuição intelectual é o imperativo categórico da teoria" (KA II, p. 176), afirmou Schlegel nos fragmentos da revista *Athenäum*. E ainda, nas suas *Ideen*, ele escreveu: "O universo não pode ser nem esclarecido nem conceituado, mas apenas intuído e revelado" (KA II, p. 271). Mas deve-se ter cuidado com os limites do papel da intuição neste sistema. Como Ciancio notou com razão, "para Schlegel é impossível a intuição intelectual do absoluto e a redução do ser à identidade absoluta (ou seja o misticismo). [...] ser no absoluto não significa para Schlegel poder ver imediatamente a unidade do todo dando lugar a um processo sistemático de compreensão da realidade, mas [...] compor e decompor as sínteses (as identidades) através de vias divisíveis num infinito processo de análise, de síntese e de potenciação capaz de exprimir o pulsar infinito da vida do absoluto.[68]" Na verdade, o que se passava com os autores do romantismo de Iena era uma tentativa de conectar o trabalho do conceito ao da intuição. "Conceito e intuição relacionam-se como objeto e sujeito — átomo e movimento" (W II 623), afirmou Novalis no *Das Allgemeine Brouillon*. Este aspecto é de especial interesse para a filosofia de Benjamin que, por sua vez, afirmou na sua tese que F. Schlegel procurou "uma mediação entre o pensamento discursivo e a intuição intelectual [...] Particularmente no que se refere à intuição intelectual o modo de pensar de Schlegel, em oposição àquele de muitos místicos, distingue-se pela indiferença com relação à evidência intuitiva; ele não invoca intuições intelectuais e estados de enlevo. Ele busca na verdade, para resumir numa fórmula, uma intuição não-intuível [*unanschauliche Intuition*] do sistema, e ele encontra-a na linguagem. A terminologia é a esfera, na qual o seu pensamento movimenta-se para além da discursividade e da evidência intuitiva. Pois, o termo, o conceito, continha para ele o germe do sistema, era no fundo nada mais do que um sistema mesmo pré-formado. O pensamento de Schlegel é *absolutamente conceitual*, isto é, lingual" ("[...] Schlegels Denken ist ein *absolut begriffliches*, d.h. sprachliches", I 47). Este teor eminentemente "lingual" da filosofia de Schlegel e esta fórmula paradoxal "intuição não-intuitiva do sistema" resumem dois dos aspectos centrais da recepção benjaminiana do primeiro romantismo e que posteriormente — sobretudo

67) Apud Karl Konrad Polheim, "Friedrich Schlegels 'Lucinde'", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, v. 88, 1969, pp. 76 s.

68) Ciancio, *Friedrich Schlegel: Crisi della Filosofia e Rivelazione*, Mursia-Milano, 1984, p. 49.

a partir dos anos 70 — generalizou-se entre os historiadores do romantismo.[69]

O resultado desta concepção da filosofia, na medida em que a reflexão infinita que alterna entre os diversos pólos nunca alcança uma unificação total dos seus elementos, que o sistema é unido à ausência de sistema, o caos a um *telos*, e que a exposição (cíclica) de tal filosofia deve unir o trabalho da imagem (e das figuras) ao do conceito, pois bem, o resultado disto é a teoria primeiro romântica da obra absoluta em constante devir. Os fragmentos-sementes unem-se na construção de um sistema aberto que deve, tendencialmente, conter o todo. "Todo sistema cresce apenas de fragmentos" (LN 494); "A enciclopédia deixa-se expor simplesmente e inteiramente apenas em *fragmentos*" (KA XVIII, p. 485); "Muitas obras dos antigos tornaram-se fragmentos. Muitas obras dos modernos o são já no surgimento" (KA II, p. 169), afirmou Schlegel num *fragmento* da *Athenäum*. O *Das Allgemeine Broullion* de Novalis pretendia-se como uma tal obra aberta em constante devir que deveria conter em germe todo o saber. Assim como o mundo constitui para estes autores um livro cifrado, a tarefa do filósofo-artista de traduzi-lo culmina na elaboração deste livro infinito que, seguindo o princípio das analogias e da unidade "originária" (*Ur-sprünglich*) de todo saber, deveria unir todas as ciências. "Agora todas as ciências relacionam-se — e, portanto, a filosofia nunca se torna completa. Apenas no sistema perfeito de todas as ciências a filosofia tornar-se-á visível" (W II 827), afirmou Novalis. E Schlegel, por sua vez: "Cada uma das ciências classificadas — *lógica, ética, política, história* — afirma os seus direitos (e individualidade), ainda que, cada uma dessas ciências, tratadas em termos progressivos, seja universal e, portanto, abarca todas as demais" (KA XVIII, p. 81).[70] O *Das Allgemeine Brouillon* constitui uma enciclopédia, que ao mesmo tempo realiza uma teoria da enciclopédia ou da Bíblia. Como afirmou Novalis: "Todas ciências constituem apenas *um livro* [...] *Descrição*

69) Cf., quanto a este ponto, ainda M. Frank, *Einführung in die frühromantische Aesthetik*, op. cit., pp. 220 ss., e também as observações do organizador das obras de Novalis, H.J. Balmes (W III 341 s. e 414). John Neubauer analisou num artigo interessante ("Intellektuelle, intelektualle und ästhetische Anschauung; zur Entstehung der romantischen Kunstauffassung", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwiss. und Geistesgeschichte*, 1972, pp. 294 ss.) a relação da concepção de "intelectualle Anschauung" primeiro romântica com a teoria do conhecimento de Espinosa e a sua diferença quanto a "intelektuelle Anschauung" que Fichte teoriza, assim como a sua relação com a "ästhetische Anschauung" que Schelling descreveu no seu *System des transzendentalen Idealismus*.

70) Schlegel afirmou num fragmento de 1800/1 que a enciclopédia é o elemento intermediário entre a poesia e a filosofia (KA XVIII, p. 365). Nas suas *Idéias* de 1800 ele deu uma das formulações mais acabadas da sua concepção de Bíblia como apenas um exemplo, ou *o* exemplo, da enciclopédia: "O novo Evangelho eterno aparecerá como Bíblia [...] mas não como livro isolado no sentido habitual. Mesmo o que nós denominamos de Bíblia é um sistema de livros" (KA II, p. 265).

da Bíblia é na verdade a minha realização. — melhor *doutrina da Bíblia* — doutrinas da natureza arte e Bíblia. [§] (Elevação de uma obra à Bíblia) [...] O esquema da Bíblia é ao mesmo tempo o esquema da biblioteca" (W II 602). Numa carta sua a F. Schlegel de 1798, ele notou a harmonia deste seu trabalho com o do seu amigo e o descreveu nos seguintes termos: "Tu escreves sobre o teu projeto de Bíblia e eu também no meu estudo da ciência em geral — e do seu corpo, do *livro* — encontrei a idéia *da Bíblia* — da Bíblia — como o *Ideal de todo e qualquer* livro. A teoria da Bíblia desenvolvida dá a teoria da escritura e da construção das palavras em geral [...] Tu verás que me ocupo de um trabalho muito amplo — que absorve toda minha atividade neste inverno. [§] Ele não deve tornar-se outra coisa que não uma crítica do projeto de Bíblia — um ensaio de um método universal do biblicizar — a introdução a uma autêntica enciclopedística" (W I 673). O projeto romântico de romantização do mundo — "O mundo deve ser romantizado. Assim reencontra-se o sentido originário" (W II 334) — de reunificação do Uno originário, de revivificação da linguagem edênica, da verdade, culmina nesta tradução do mundo num livro. "Uma Bíblia é a tarefa superior da escritura" (W II 556), afirmou Novalis ainda no *Das Allgemeine Brouillon*.[71]

F. Schlegel, no famoso fragmento de número 116 da *Athenäum*, teorizou o romance como uma "poesia universal progressiva", "progressive Universalpoesie", que une não apenas todos os gêneros, mas também a poesia, a filosofia e a retórica. "Apenas ela [isto é, a poesia romântica]", afirma Schlegel neste mesmo fragmento, "pode tornar-se, como a poesia épica, um espelho do mundo inteiro ao redor, uma imagem da época [...] esta é a sua verdadeira essência, que ela eternamente apenas se torna, nunca pode ser acabada" (KA II, pp. 182 s.). Que existe uma relação profunda entre a teoria romântica da Bíblia e a da enciclopédia com a teoria romântica do romance é evidente. O próprio Schlegel, de resto, afirmou-o num fragmento seu de 1800/1: "A enciclopédia não deve senão introduzir o espírito da filosofia e da poesia em todas as artes e ciências. — <Na próxima geração, no local da enciclopédia ter-se-á um romance>" (KA XVIII, p. 364).[72] Portanto, no

71) Novalis também anotou no seu *Borrador Universal*: "Meu livro deve tornar-se uma Bíblia científica — um modelo real e ideal — e germe de todos os livros" (W II 599). Deve-se ressaltar a evidente relação deste projeto com a *Doutrina-da-ciência* de Fichte — que, aliás, para Schlegel e Novalis, representava uma enciclopédia (W II 481).

72) Já num fragmento de 1798 F. Schlegel expressara uma idéia semelhante: "O cume da poesia divina deve ser também uma *exposição do Universo*; esta, não obstante, não é mais poesia nem filosofia, mas sim ambas" (KA XVIII, p. 213). Na sua conclusão de 1800 do artigo sobre Lessing, Schlegel afirmara também que a totalidade só pode ser alcançada via uma teoria da "Bildung" (cultura, formação) ou "física da fantasia", que deveria constituir uma ciência específica, a saber: a Enciclopédia (KA II, p. 411). O todo só pode ser concebido como sistema vivo, como estrutura-estruturante — como incessante "tornar-se".

final do século XVIII, os românticos colocaram em xeque as fronteiras entre a ficção e o (meta)discurso sobre a ficção.

Como Walter Moser destacou com relação ao *Das Allgemeine Brouillon*, este texto de Novalis é marcado por uma *auto-generatividade* (ou seja, "remete ao mesmo tempo a um potencial gerador e a uma configuração geradora"), por uma *performatividade* (ou seja, "a capacidade de um texto de proceder à execução imediata do que ele trata") e, finalmente, por uma *fragmentação constitutiva* (que "designa a qualidade fragmentária que emana das regras de constituição mesmas de um texto"[73]). Estas características designam portanto a abertura para o infinito desta obra, o seu caráter marcadamente auto-reflexivo — Novalis teoriza a enciclopédia na medida em que a constrói —, assim como uma incorporação imediata dos seus resultados, entre os quais a própria teoria do fragmento e da obra como necessariamente inacabada. Essas três características do texto de Novalis correspondem também à teoria romântica da exposição — como *Darstellung* criativa — no seu sentido mais amplo. O texto da enciclopédia — como o de uma Bíblia — constitui-se como um estrutura auto-legisladora, como um sistema de fragmentos que se correspondem e se determinam mutuamente *gerando* o todo, isto é, a "obra", que por sua vez está fadada a permanecer sempre fragmentária, pois a sua "disseminação" é um dado *a priori* e não um simples capricho.

Não vale a pena insistir mais no fato de que esta teoria e prática da filosofia representaram uma evidente crítica aos padrões da filosofia da época, baseados em sistemas abrangentes e procedimentos predominantemente analíticos. Os românticos, por sua vez, defenderam uma razão analógica, um procedimento que mesclava o trabalho do conceito ao das imagens, a filosofia à retórica, unia a poesia à filosofia, e ainda incorporava um conceito paradoxal de verdade (ou Absoluto) que tentava pôr lado a lado o ideal e o histórico. Novamente o romantismo nos faz lembrar a figura do oxímoro. "Para os românticos o oxímoro é a forma natural de expressão [...] [Os oxímoros] são tentativas de expor simultaneamente e sem dúvida paradoxalmente a modificação no tempo. Por detrás paira um sentimento da fuga das coisas", afirmou de modo feliz M. Frank.[74] O oxímoro representa uma

73) W. Moser, *La poétique de l'encyclopédie*, texto fotocopiado. 1989, p. 150. (Publicado como: Walter Moser, *Romantisme et crise de la modernité. Poésie et encyclopédie dans Le Brouillon de Novalis*, Longueuil, 1989.)

74) M. Frank, "Die Philosophie des sogenannten 'magischen Idealismus'", in: *Euphorion*, n. 63, 1969, p. 114. Num texto posterior, M. Frank destacou com precisão esta tentativa romântica de unir o relativismo com o Absoluto: cf. "Zwei Jahrhunderte Rationalitäts-Kritik und ihre 'postmoderne' Überbietung", in: Dietmar Kamper e Willem van Reijen (orgs.), *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987, p. 112. Novalis deu um exemplo claro de tal tentativa no seu

figura de retórica que estava no pólo oposto da tradição filosófica valorizada nesta época. Ele era não só utilizado pelos primeiros românticos, como as próprias tentativas de expor as idéias desses autores sempre acabam lançando mão deles: "sistemáticos não-sistemáticos" e "intuição não-intuitiva" constituem apenas dois exemplos eloqüentes das tentativas de "redução" conceitual do *gestus* que estava na base da obra dos românticos.

Esta figura de linguagem é própria da poesia. Não é, portanto, de se estranhar que Octavio Paz tenha insistido em sublinhar a relação entre este grupo de pensadores e o surrealismo; "o surrealismo francês" — disse ele — "levou ao extremo as tendências do romantismo alemão". "Em várias ocasiões Friedrich Schlegel define o amor, a poesia e a ironia dos românticos em termos não muito distantes dos que, um século depois, empregaria André Breton ao falar do erotismo, da imaginação e do humor dos surrealistas. Influências, coincidências? Nem um, nem outro: persistência de certas maneiras de pensar, ver e sentir."[75] Que estes autores tenham sido poetas — e justamente do surrealismo "o último instantâneo da inteligência européia", segundo um crítico da República de Weimar —, pelo que foi dito até aqui, já é bem justificável; passemos entretanto à teoria primeiro romântica da crítica de arte para compreender de modo mais claro o porquê de tais afinidades.

I.3. ARTE, CRÍTICA E CRÍTICA COMO ARTE

Se hoje nós podemos atribuir aos românticos "a inauguração do projeto *teórico* na literatura"[76], ou chamar Friedrich Schlegel de "criador da hermenêutica"[77], é porque a crítica foi o exercício intelectual central destes autores. O trabalho incessante de leitura e crítica do "texto do mundo" encontrou na poesia um dos seus objetos privilegiados. F.

Allgemeine Brouillon: "Os ideais também são produto de um momento passageiro" (W II 654), afirmou ele. E Schlegel, por sua vez: "Apenas através da relação com o infinito surgem teor e utilidade; o que não se relaciona com ele é pura e simplesmente vazio e inútil" (KA II, p. 256, cf. também p. 201).

75) O. Paz, op. cit., pp. 11 e 25. Albert Béguin escreveu a sua grande obra sobre o romantismo alemão a partir do surrealismo. No seu trabalho ele afirmou que "os poetas franceses, no imediato pós-guerra, aventuraram-se por caminhos estranhamente aparentados daqueles que um Novalis ou um Arnim haviam explorado." Op. cit., p. XI. Cf. também o seu "avant-propos" à reedição da coletânea *Le romantisme allemand*, (1949) 1983, p. 9.

76) Ph. Lacoue-Labarthe e J.-L.Nancy, *L'absolut Littéraire*, op. cit., p. 9.

77) R. Wellek, *História da crítica moderna*, v. II, op. cit., p. 6.

Schlegel, deste modo, tornou-se o responsável pela transposição do método do criticismo para a estética.[78]

A divisão dos gêneros literários baseou-se, de Horácio a Lessing, numa constante valorização da tipologia platônica das formas poéticas e, sobretudo, da de Aristóteles — e foi esta moldura que forneceu quase sempre as regras para o *julgamento* das obras. Como um desdobramento da *Querelle des anciens et des modernes*, foi através da valorização das obras de autores como Sterne, Cervantes, Shakespeare, Tasso, Ariosto, Dante, Calderón — para citar apenas alguns dos nomes principais —, somada ao choque nas convenções provocado pelo drama burguês, *das bürgerliche Trauerspiel*[79], que no século XVIII se deu o abalo decisivo na tradição da poética clássica. Caiu então por terra a relação Modelo-Imitação que caracterizava a ligação entre o passado "clássico" e o presente. Dentro deste mesmo movimento de inflexão do pensamento ocidental, no nível da filosofia da história, desenvolveu-se o relativismo histórico: passa-se a perceber o caráter próprio de cada época da história; cada período é encarado como uma mônada e a transposição de conceitos do passado para o presente passa a ser vista como obra praticamente impossível: estamos nas origens do Historicismo. Como Hans Eichner notou: "No contato com Shakespeare, Herder apontou quão absurdo era esperar-se de um inglês do século XVII, ou de um contemporâneo na Alemanha, o mesmo tipo de drama que de um grego do século V a.C., e preparou, deste modo, um brusco final para o sistema de regras."[80] O relativismo histórico marcou profundamente a concepção romântica do mundo: cada obra agora passou a ser vista como marcada pela época e local de nascimento, como única. Isto significou, no entanto, o fim de todos os parâmetros de avaliação.[81] Eichner, continuando a sua reflexão, afirma: "Com Herder o poeta então foi presenteado nada menos do que com a liberdade criativa. Mas o que serviu para presentear o poeta com a liberdade retirou do julgador de obras poéticas o seu instrumento herdado; o crítico, o resenhista, o cientista da literatura em geral encontram-se numa situação de penúria, na qual, de resto, eles ainda se

78) Cf. P. Szondi, "Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlaß", *Euphorion*, n. 64, v. 2, 1970, p. 181.

79) O drama burguês representava uma ação trágica num meio vulgar, o que invertia as máximas de Aristóteles, que na sua *Poética* vinculara a tragédia às ações superiores e a comédia às ações inferiores. Cf. Gérard Genette, "Genres, 'types', modes", in: *Poétique*, n. 32, nov. 1977, p. 395, nota.

80) H. Eichner, "Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik", in: *Romantik heute*, 1972, p. 19. Cf. também Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, 1960, p. 166 e G. Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1978, p. 102.

81) Cf. Anatol Rosenfeld, *O teatro épico*, São Paulo, 1985, p. 66.

encontram. O resenhista deve decidir sobre o valor ou não-valor da obra poética: esta é a sua profissão. [...] Mas como se mede o valor de algo quando não se tem leis a partir das quais se possa medir tal valor?"[82] A interpretação perdeu então o solo que lhe garantia uma objetividade (pretensamente) universal.

Na *Crítica do Juízo*, Kant, como se sabe, na medida em que, seguindo o princípio iluminista da suspensão da tradição (como pré-juízo, "Vorurteil") para a construção da autonomia da humanidade, defendeu a impossibilidade de se demonstrar a validez do belo a partir de um princípio geral, ou seja, deixou o sujeito como a única instância *a priori* do belo — tanto no ato da sua criação como no ato da sua recepção —, abriu espaço apenas para uma *subjektive Allgemeinheit* (universalidade subjetiva).[83]

A poética da *Aufklärung* respondeu a esta nova constelação de idéias com uma atitude rígida; para preservar a sua autoridade ("objetividade"), assumiu diante desta crise aberta nos parâmetros da avaliação estética uma postura meramente classificatória. Abdicou-se de qualquer fundamentação teórica ou de qualquer princípio unificador.[84]

Pode-se distinguir em Friedrich Schlegel duas posturas bem distintas diante desta questão. Em torno de 1795, com os seus trabalhos *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer* e *Über das Studium der Griechischen Poesie*, ele estabeleceu a divisão entre a arte *objetiva* (representada pela arte grega, cujo único objetivo é a beleza) e a arte *interessante* (a moderna, serva do conhecimento). Enquanto a civilização clássica é descrita como natural, e a poesia grega teria atingido um cume nunca imitável, a moderna é, nestes textos, tida apenas como "artificial" e dominada pelo entendimento, e a sua poesia é caracterizada como sendo imperfeita. Os gregos teriam fornecido os arquétipos (*Urbilder*) dos gêneros puros, e o estudo das suas obras e, sobretudo, do modelo que a história da formação (*Bildung*) da literatura grega apresentou, serviria para tentar elevar a poesia de então a uma terceira época literária. Esse Schlegel era ainda um partidário acrítico das concepções de um

82) Eichner, op. cit., p. 19.

83) Além disto, Kant elevou com a sua terceira crítica o âmbito estético à categoria de intermediador entre a razão e o entendimento, entre a liberdade e a necessidade, idéia esta que teve um impacto singular na filosofia romântica, o que, aliás, pode ser compreendido facilmente se tivermos em mente a diferenciação elaborada por Kant, na introdução desta sua obra, entre os juízos determinantes (que procedem subsumindo o particular a uma regra ou lei geral) e os *reflexionantes* (o teleológico e o estético, que partem do singular na *direção* da universalidade). Com relação ao impacto que esta obra de Kant teve no jovem F. Schlegel, cf. H. Eichner, op. cit., p. 20.

84) Quanto a este ponto e à poética de Chlaudenius e Meier, dois dos maiores representantes desta linha, cf. P. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M., 1975, passim.

Winckelmann e de um Herder.[85] Já em 1797/8 pode-se perceber uma mudança de ponto de vista. Os conceitos de poesia *clássica* e *romântica* que ele desenvolveu então recobrem de certa maneira os de poesia objetiva e interessante do período passado, mas a valorização que ele atribui a ambas as épocas da poesia é diferente agora. Como afirmou A. Schlagdenhauffen, o ano de 1798 foi não apenas o ano da fundação da revista *Athenäum*, mas também o do abandono, por parte de Schlegel, da sua "Graecomanie".[86] É justamente na *Athenäum* que os primeiros românticos apresentaram a sua doutrina da poesia romântica. O interesse de Schlegel pela literatura contemporânea a ele iniciara-se em 1796 com as características (*Karakteristiken*) do *Waldemar* de Jakobi e do Forster[87], e foi num crescente até à época da *Athenäum* onde ele publicou o seu ensaio "Über Goethes Meister", obra esta que foi de importância fundamental tanto por evidenciar sua valorização da poesia moderna, bem como para o desenvolvimento da poética do romantismo. Em suma, tanto F. Schlegel como Novalis — que possui inúmeros fragmentos e textos sobre o *Wilhelm Meister* e sobre a obra de Shakespeare — assumem a principal conseqüência da famosa *Querelle des anciens et des modernes*, a saber: a superação do modelo de "arte clássica".

Schlegel partiu do princípio de que "Uma classificação é uma definição que abarca um conjunto de definições" (KA II, p.181), como ele escreveu na *Athenäum* numa crítica evidente às posturas da poética da *Aufklärung*.[88] Enquanto esta se furtava a fornecer qualquer tipo de fundamentação teórica aos seus julgamentos, ocorre o oposto com Schlegel, que em 1797 anotou: "Todos autênticos juízos [*Urtheile*]

85) Cf. Winckelmann, *Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, (1755) in: Winckelmann, Mengs, Heinse, *Frühklassizismus*, Helmut Pfotenhauer et alii (org.), Frankfurt/Main, Deutsche Klassiker Verlag, 1995 (Bibliothek der Kunstliteratur, v. II). E Herder: *Über die neuere deutsche Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur Literatur I*. R. Otto (org.), Berlin/Weimar, 1985.

86) Alfred Schlagdenhauffen, "Die Grundzüge des Athenaeum", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, v. 88, 1969, p. 20. Cf. ainda Hans Robert Jauss ("Schlegels und Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'", in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M., 1970, pp. 67-106), que ressaltou o importante papel que a leitura do estudo de Schiller *Über naive und Sentimentalische Dichtung* desempenhou nessa nova atitude positiva de F. Schlegel diante da poesia moderna. Para uma postura oposta — que vê nos textos de 1795 de Schlegel já um embrião da teoria romântica da literatura —, cf. Richard Brinkmann, "Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe der Naive und Sentimentalischen", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgeschichte*, v. 32, 1958, pp. 344-371.

87) Cf. H. Eichner, KA II, p. L.

88) Cf. também: "Os críticos falam sempre de regras, mas onde estão as regras verdadeiramente poéticas e não apenas gramaticais, métricas, lógicas ou válidas para todas as obras" (LN 286).

estéticos são, conforme a sua natureza, decretos e não podem ser outra coisa. Não se pode prová-los [*Beweisen*], mas deve-se legitimá-los" (LN 71). Schlegel e Novalis desenvolveram esta legitimação nas suas respectivas filosofias da arte. Um princípio fundamental desta filosofia é o papel da arte e do artista como *mediums* de "Deus", ou, se se preferir, do Absoluto. "A poesia é a base da sociedade"; "O artista é completamente transcendental"; "Poesia é a grande arte da construção de uma saúde transcendental. O poeta é portanto o médico transcendental. [§] A poesia [...] mistura tudo para o seu fim dos fins — a *elevação da humanidade sobre si mesma*" (W II 323 s.), afirmou Novalis em 1798. E Schlegel, em 1800/1: "Toda obra de arte é uma alusão ao infinito" (KA XVIII, p. 416). Já desde 1796, ele vinculava intimamente as suas reflexões estéticas a um trabalho filosófico: "A crítica estética e o conhecimento da antigüidade deveriam decerto ser a verdadeira propedêutica da filosofia crítica" (KA XVIII, p. 15). Nestes autores ocorre não apenas uma íntima ligação entre o poeta e o filósofo, como também — na linha do *Banquete* de Platão — uma conexão entre o belo e a verdade: "*Verdade* e *beleza* são os fins objetivos para o artista" (KA XVIII, p. 377). Assim como no âmbito da linguagem havia-se formulado com os românticos, como vimos, uma "virada subjetivista" da noção de mimologia, na arte também ocorre algo semelhante: cada artista agora passa a ser livre na sua criação, mas, por outro lado, esta estética do gênio[89] afirma a possibilidade de cada artista e cada obra, individualmente, traçarem o caminho para o Absoluto: cada obra é um medium-de-reflexão, um *membro* que constitui esse Absoluto.

Benjamin resumiu, na sua tese sobre o conceito romântico de crítica de arte, com as seguintes palavras a sua concepção dessa crítica enquanto medium-de-reflexão: "Todo conhecimento crítico de uma conformação, enquanto reflexão nela, não é outra coisa senão um grau de consciência mais elevado da mesma, gerado espontaneamente. Esta intensificação [*Steigerung*] da consciência na crítica é, a princípio, infinita; a crítica é, então, o medium no qual a limitação da obra singular liga-se metodicamente à infinitude da arte e, finalmente, é transportada para ela, pois a arte é, como já está claro, infinita enquanto medium-de-reflexão" (I 67). Este processo de "elevação" ou "intensificação" da obra dá-se, para Schlegel e Novalis, com a *exposição* da auto-reflexão da obra através da crítica. A crítica revela tal reflexão através da confrontação entre a obra e o seu próprio Ideal, ou, ainda dentro da

89) Vale ressaltar, no entanto, que esta teoria da genialidade do artista é diferente da apologia da produção inspirada ou da teoria do gênio do *Sturm und Drang*. Cf. I 52 s., e A. Berman, *L'épreuve de l'étranger; culture e traduction dans l'Allemagne romantique*, ed. cit., p. 126.

terminologia romântica, ligando o seu espírito (*Geist*) à sua letra (*Buchstab*) — o que demonstra a íntima conexão existente para estes autores entre a sua filosofia da arte e a sua filosofia da linguagem. "A letra de toda obra é poesia, o espírito, filosofia" (LN 975), afirmou Schlegel. E ainda: "Crítica é, com efeito, nada mais senão comparação do espírito e da letra de uma obra, que é tratada como *infinita*, como Absoluto e individual" (LN 983). Nada poderia expressar melhor este caráter de "universalidade individual" que a obra assume para os românticos de Iena. A crítica, que revela o elemento filosófico da obra — o seu espírito —, tem de passar necessariamente pela crítica do seu substrato material, a letra, o que gera um trabalho de complementaridade entre o estudo do âmbito material-filológico da obra e a filosofia da arte. "A doutrina do espírito e da letra" — afirmou Schlegel — "é, entre outros aspectos, tão interessante, porque pode pôr a filosofia em contato com a filologia" (KA II, p. 179). E ainda, quanto mais distante no tempo e clássica for a obra, mais impossível de se discernir torna-se, para Schlegel, a separação do espírito e da letra: "A poesia antiga só pode ser criticada como um todo, não individualmente, porque nela espírito e letra são idênticos" (LN 996).[90]

Assim como Novalis e Schlegel, como vimos, haviam descrito as traduções míticas como sendo as mais elevadas pois elas "fornecem a obra Ideal" (W II 252), o mesmo se passa na crítica: "A crítica *mítica* é a que põe, divinatória, que determina o valor, ou as Idéias a partir das quais se critica, e os autores que devem ser criticados" (KA XVIII, p. 126). O "pôr" a que esta passagem se refere alude ao ato do crítico que deve "pôr" a obra diante do seu próprio Ideal. Ou seja, para os românticos — do mesmo modo como ao poeta cabia a tarefa de recriar a linguagem cotidiana que era vista como insuficiente —, nesta crítica divinatória, as obras são vistas como realizações incompletas (cf. *parole*) — abertas — de um Ideal (cf. *langue*) e que devem ser aproximadas dele no *ato da crítica* (isto é, um novo patamar na cadeia de mediuns-de-reflexão). "Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode levar-nos mais além" (W II 348), afirmou Novalis. E Schlegel: "Toda crítica é divinatória, completar um projeto é idêntico a completar um fragmento" (KA XVIII, p. 49). Daí porque para ele: "O verdadeiro crítico é um autor elevado à segunda potência" (KA XVIII, p. 106); ou então: "Toda crítica é potenciada. [...] Só existe crítica onde o absoluto e o empírico são

90) R. Wellek notou também a importância desta concepção para a teoria de August Wilhelm Schlegel: "Pode-se denominar com razão um poema e qualquer obra de arte de ideal", afirmou A. Schlegel, "quando nele espírito e letra interpenetraram-se mutuamente até a total indivisibilidade." Wellek, *História da crítica moderna*, op. cit., p. 315. Walter Benjamin expressou uma ordem de idéias muito semelhante no seu ensaio "Goethes *Wahlverwandtschaften*", I 123-201.

sintetizados" (LN 622).[91] O crítico intervém, portanto, como um agente de *romantização* do mundo, de conexão entre o real e o Ideal; o seu mote é a construção do livro único, da "Enciclopédia" ou "Bíblia", que como modalidades do Livro absoluto, como vimos, estavam no centro da filosofia romântica da linguagem. Como afirmou Schlegel, para o crítico: "*Toda escrita deve ser sagrada*" (KA XVIII, p. 212). A crítica é que transforma o texto em escrita sagrada, isto é, em termos mais profanos, conecta cada obra ao seu próprio Ideal, integra o ato fragmetário ao todo-sistêmico.

Neste ponto, fica novamente claro na teoria romântica a função do tempo como concretização tendencial e infinita (nunca acabada) do Absoluto. A definição do Ideal, portanto, é feita por uma crítica divinatória, que descreve a obra a vir. "Uma definição da poesia só pode determinar o que ela deve tornar-se" (KA II, p. 181), afirmou Schlegel nos fragmentos da *Athenäum*. Novalis formulou algo semelhante num fragmento de 1798: "uma Idéia não se deixa apanhar numa sentença. [...] A lei do seu progresso deixa-se, no entanto, compor — é a partir dela que o romance deve ser criticado" (W II 359). O famoso fragmento 116 de Friedrich Schlegel, também da *Athenäum*, executa justamente esta crítica divinatória — só que aí não de um texto, mas sim da História da literatura vista como um Livro único — na medida em que define a poesia romântica como uma "tendência", realização de um "projeto": "A poesia romântica está ainda em devir; sim, esta é a sua essência própria, que ela eternamente apenas se torne e nunca poderá ser completa. Ela não pode ser esgotada por nenhuma teoria e apenas uma crítica divinatória poderia ousar querer caracterizar o seu Ideal" (KA II, p. 183). Mas, como já vimos, a crítica não visa um Ideal único (estanque) que abarque a todas obras singulares; *cada obra* possui o seu Ideal: "Toda obra possui o seu Ideal *a priori* — possui uma necessidade em si de estar *aí*" (W II 421), afirmou Novalis nesta passagem tantas vezes citada por Benjamin.[92] E Schlegel anotou: "A crítica compara a obra com o seu próprio Ideal" (LN 1135). E ainda: "Deve poder existir um número infinito de Bíblias" (KA XVIII, p. 236), escreveu Schlegel, revelando o caráter eminentemente conceitual da sua noção de Bíblia. Não existe um Ideal fechado, mas apenas um sistema de idèais que se articulam na formação do Absoluto como medium-de-reflexão.

Mas não é apenas em termos de cada obra que se dá a pluralidade de Idéias. Assim como a noção romântica de Verdade envolvia uma ligação entre o Absoluto e a sua irrupção — fragmentada, "witzig" — no tempo e no espaço, o mesmo se dá com a crítica que se vincula deste modo à

91) Cf. I 69 s.
92) Cf. I 76, 233, II 105, 238.

teoria da leitura produtiva. As obras possuem não apenas cada uma o seu próprio Ideal, mas também este Ideal varia conforme o leitor-crítico de cada obra: "Toda obra", afirmou Novalis, "não interessando se, como tal, foi escrita com ou sem intenção, [...] pode ser julgada de um modo tão plural — como o próprio homem" (W II 391). Ou ainda, segundo Schlegel: "Será que é possível [...] abarcar o espírito inteiro de um escrito? Se existe algum, ele é infinito" (KA XVIII, p. 115). Ora, se a Idéia ou Ideal é uma entidade individual e se, por outro lado, mesmo esta Idéia individual é passível de várias leituras, qual o significado desta categoria romântica?

Benjamin, com a sua concepção de arte como medium-de-reflexão — "sua" porque é ele quem explica o conceito romântico de crítica da época da *Athenäum* com esta categoria —, foi sem dúvida o autor que melhor soube responder a esta questão: "o conceito de crítica de Schlegel não conquistou apenas a liberdade com relação às doutrinas estéticas heterônomas — antes, ele possibilitou isto, apenas pelo fato de ele ter posto um outro critério de obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada construção imanente, da própria obra. Ele o fez [...] com uma [...] teoria própria da arte: como um medium-de-reflexão, e da obra: como um centro da reflexão. Desta maneira, ele assegurou do lado do objeto ou da conformação, aquela autonomia no campo da arte que Kant havia conferido ao juízo na crítica do mesmo" (I 71 s.). Esta concepção da crítica baseada na "construção imanente" de cada obra tem como centro uma teoria da forma. A forma expõe, para os românticos de Iena, a reflexão da obra. Benjamin reconstrói o conceito romântico de crítica de arte a partir desta noção: "A crítica preenche a sua tarefa", afirmou ele, "na medida em que ela, quanto mais cerrada for a sua reflexão, quanto mais rígida a forma da obra, tanto mais multiplamente e intensivamente leve estas [a reflexão e a forma] fora de si, dissolvendo a reflexão originária numa superior e assim em diante. Neste trabalho, ela apoia-se nas células germinais da reflexão, nos momentos positivamente formais da obra, que ela dissolve em momentos universalmente formais. Assim," conclui o autor, "ela expõe a ligação da obra única com a Idéia da arte e, deste modo, a Idéia mesma da obra singular" (I 73). O trabalho de potenciação que a crítica realiza, consiste, portando, repetindo, no desdobramento da reflexão formal contida em cada obra elevando estes elementos germinais à Idéia da obra e à Idéia da arte. Benjamin ressalta que a Idéia da arte é, para os românticos, na verdade, igual ao medium-de-reflexão das formas; é através da conexão da construção imanente de cada obra com o seu próprio potencial formal (ou Ideal individual) e, por outro lado, com a ligação deste com o *continuum* das Formas, que se funda a noção de unidade da poesia do romantismo (I 87), que não é nada mais do que a Idéia da arte realizada no tempo.

Mas não é apenas a crítica que realiza este trabalho de conexão entre as obras e as Idéias. Internamente, a própria obra o realiza através da *ironia formal*. Vale a pena citarmos os termos com que Benjamin expõe este ponto, pois ele retomou mais tarde esta teoria dentro da sua própria filosofia da arte: "A forma determinada da obra singular, que se poderia designar como a forma-de-exposição [*Darstellungsform*], torna-se a vítima da destruição irônica. Sobre ela, no entanto, a ironia rasga um céu de forma eterna, a Idéia das formas, a que se poderia denominar de forma absoluta, e esta atesta a sobrevida da obra que extrai desta esfera a sua existência indestrutível, depois que a forma empírica, a expressão da sua reflexão isolada, tenha sido consumida por ela" (I 86). Benjamin destaca então a dificuldade, pela parte de Schlegel, de conseguir equilibrar na sua teoria o papel das obras individuais e o da Idéia da arte. Também esta passagem da sua tese deve ser citada:

> Para expressar a individualidade da unidade da arte, Schlegel estendeu por demais os seus conceitos e lançou mão de um paradoxo. De outro modo teria permanecida irrealizável a idéia de expressar a mais elevada universalidade como individualidade. Esta idéia não possui, por sua vez, como motivo último uma absurdidade ou mesmo apenas um erro; antes, Schlegel meramente interpretou nela de maneira errada um motivo importante e válido. Este motivo consistia no esforço de preservar o conceito de Idéia da arte do mal-entendido, segundo o qual ele seria uma abstração das obras de arte empiricamente dadas. Ele queria determinar este conceito como uma Idéia no sentido platônico, como um *próteron té physei*, como uma base real de todas obras empíricas, e ele iniciou a antiga confusão entre o abstrato e o universal quando acreditou que se devia, para tanto, fazer um conceito individual. Apenas com este propósito Schlegel indicou repetidas vezes e com ênfase a unidade da arte, o *continuum* mesmo das formas como uma obra. Esta obra invisível é aquela que acolhe em si a obra visível. (I 89 s.)[93]

Esta aparente desproporção, no entanto, entre a Idéia — o *continuum* das formas, a obra invisível — e as obras visíveis, individuais, Schlegel procura constantemente relativizar e mostrar — ainda nas palavras de Benjamin — que "a Idéia é obra e também, se esta vence a limitação da sua forma-de-exposição, a obra é Idéia" (I 91). Está claro, portanto, que a teoria das Idéias de F. Schlegel está longe de ser um platonismo puro, uma doutrina do mundo das Formas como causa do mundo material, mas antes envolve a tentativa "paradoxal" de conectar — dentro do esquema infinito da reflexão interna da obra e da sua exposição através da crítica — por um lado, as conformações artísticas individuais às suas próprias Idéias singulares, e, por outro, estas à Idéia da arte.

93) A relação entre esta passagem e a teoria da arte do próprio W. Benjamin, sobretudo tal como ele a expôs no prefácio do seu livro sobre *A origem do drama barroco alemão* — articulando as suas noções de obra, conceito e Idéia platônica —, é clara a qualquer leitor desta obra.

A teoria das formas ou gêneros poéticos é, conseqüentemente, central dentro da filosofia romântica da arte. Esta tensão apontada por Benjamin entre a valorização da Idéia da arte e a da obra individual gerou opiniões díspares na bibliografia secundária sobre o romantismo.[94] Como o fragmento 434 da *Athenäum* deixou claro, F. Schlegel visou antes de mais nada uma crítica das concepções tradicionais de gênero: "As divisões habituais da poesia são apenas madeiramento morto para um horizonte limitado" (KA II, p. 252). A continuação deste fragmento afirma novamente que a única tarefa que se pode realizar é uma tentativa de se perceber a "tendência" da poesia. A crítica da razão da poética dos gêneros levada a cabo por Schlegel — na expressão de Peter Szondi ("Kritik der gattungspoetischen Vernunft") — deu-se através de um processo de utilização dos mesmos apenas como "tons" que marcariam as diversas obras poéticas e misturar-se-iam nelas.[95] Evidentemente a base para tal superação dos gêneros está dada na modernidade, para este autor, através do romance — ou da poesia romântica — que, como "forma progressiva"[96], engloba potencialmente todos estes gêneros que são superados e misturados nela. "Todos os tipos de poesia [*Dichtarten*] clássicos, na sua pureza estrita, são agora risíveis" (KA II, p. 154), afirmou ele em 1797, e no mesmo ano ainda: "Sentido para a individualidade poética tem-se apenas com os modernos" (LN 199). Como complemento a esta idéia, veja-se esta outra passagem: "Pode-se tanto dizer que existem infinitos *tipos de poesia* ou que só existe um tipo progressivo. Portanto não existe nenhum" (LN 583). Assim como os românticos afirmaram existir uma Idéia para cada obra, do mesmo

94) Todorov ressalta esta ambigüidade afirmando que F. Schlegel "por um lado [...] reconhece as coações exercidas pela forma literária sobre a obra individual; por outro lado, no entanto, aprecia a diferença irredutível de cada obra, anunciando assim a atitude extrema de Croce" (Todorov, *Teorias do símbolo*, op. cit., p. 193). Eichner afirma algo semelhante ao dizer que em F. Schlegel "assim como Benedetto Croce o preconizará cerca de cem anos depois — cada obra é observada como *sui generis*, como única, de tal modo que nenhuma lei abstraída de outra obra de arte pode lhe servir" (Eichner, op. cit., p. 21). Já R. Wellek notou com relação a A.W. Schlegel que "o conceito da unidade completamente auto-suficiente de uma obra de arte conduz ao conceito de sua absoluta 'singularidade' e, em Croce e outros modernos, à conseqüência lógica de rejeitar-se inteiramente o conceito de gênero. Tal não acontece com Schlegel, que mantém com firmeza a metáfora biológica, a qual sugeriria que cada indivíduo, embora indivíduo, também pertence a uma espécie." *História da crítica moderna*, op. cit., p. 45.

95) Cf. P. Szondi, "Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten", op. cit., pp. 192 ss. Schlegel, na medida em que tratou a epopéia, a lírica e o drama como tons ou modos, aplicáveis aos diferentes gêneros (romance, sátira, idílio, balada, conto, fábula...), marcou a superação da concepção dos gêneros como entidades estanques, hipostasiadas.

96) Aliás, não propriamente 'forma' mas sim 'elemento da poesia', como fez questão de ressaltar F. Schlegel no seu "Brief über den Roman" (KA II, p. 335).

modo, portanto, Friedrich Schlegel pôde escrever em 1798: "Cada obra um gênero [*Gattung*] para si" (LN 1090). Esta teoria dos gêneros — ou melhor dizendo, desconstrução da teoria tradicional dos gêneros —, como a leitura dos fragmentos sobre literatura de Friedrich Schlegel deixa claro, implica a realização do programa exposto no *Gespräch über die Poesie*: "decerto o que nos falta é precisamente uma teoria dos tipos de poesia. E que outra coisa poderia ela ser senão uma classificação, que fosse ao mesmo tempo história e teoria da arte da poesia?" (KA II, p. 305).[97]

Novalis, por sua vez, tratou de levar ao paroxismo a valorização da poesia enquanto esfera insondável, esotérica, não-conceituável e, portanto, não passível de ser submetida a qualquer classificação. Coerentemente com a sua teoria da insuficiência e pobreza da nossa linguagem cotidiana prosaica, ele afirma a impossibilidade do discurso sobre a poesia: "A poesia é totalmente pessoal e, deste modo, indescritível e indefinível. Quem não sente e sabe, imediatamente, o que a poesia é, não pode aprender nenhum conceito dela. Poesia é poesia. Incomensuravelmente diversa da *arte-do-discurso(-da-linguagem)* [*Rede(Sprach)kunst*]" (W II 839). E: "Crítica da poesia é absurdo. Já é difícil de se decidir, decerto a única decisão possível, se algo é poesia ou não" (W II 840). Mas, evidentemente, o próprio Novalis com os seus inúmeros fragmentos sobre a literatura — sobretudo sobre Goethe e Shakespeare — praticou a crítica no sentido romântico do termo. De resto, como em outros textos, nos seus *Treplitzer Fragmente*, este mesmo autor teorizou esta crítica, afirmando: "Ela é em parte *filosófica*, em parte *histórica* — aquela é a sua parte mais pura — esta a sua parte aplicada" (W II 388).

Esta constelação de idéias sobre a filosofia da arte desaguou naturalmente numa teoria da *crítica poética*, ou seja, apenas através de uma linguagem poética — mais próxima da linguagem originária do texto literário — é que se pode- dar, para os românticos, o discurso sobre a poesia.[98] "Quem não pode fazer poesia alguma, também vai julgá-la apenas de modo negativo. À autêntica crítica pertence a capacidade de gerar o produto que é criticado. O gosto sozinho julga apenas negativamente" (W II 323); "Compreende-se o artista, apenas na medida em que se *é* artista e *torna-se* tal e que se compreende a si mesmo" (W II 690), afirmou Novalis. F. Schlegel também compartilhou desta convicção do seu amigo, como ele deixou claro em várias passagens e fragmentos: "A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um juízo artístico que não seja, ele próprio, uma obra de arte, quer na matéria, enquanto exposição da impressão necessária no seu devir, quer através de uma bela forma e com um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não possui absolutamente direito de cidadania no reino da arte" (KA II, p. 162). E nas *Ideen* lemos: "Quem quebrará o selo do livro mágico da arte e libertará o espírito santo aí encerrado? — Apenas o espírito aparentado" (KA II, p. 271).[99] Este princípio que acarreta numa total suspensão dos limites entre a reflexão crítica e a ficção baseava-se, na verdade, na doutrina romântica das analogias, como este último fragmento deixa transparecer. Como destacou Benjamin, para os românticos valia a máxima: "cada essência conhece apenas aquilo que é igual a ela mesma e só pode ser conhecida através de essências que são iguais a ela. Com isto toca-se na relação entre sujeito e objeto do conhecimento, que, segundo a concepção romântica, não desempenha nenhum papel com relação ao autoconhecimento" (I 56).[100]

Esta noção está relacionada àquela outra também já exposta aqui, segundo a qual nós conhecemos apenas a auto-reflexão do próprio objeto sobre o qual nos debruçamos. Este princípio também é aplicado à crítica de obras literárias. F. Schlegel na sua crítica do *Meister* de Goethe reafirma este aspecto da crítica romântica ao falar desta obra como um livro "que se pode compreender apenas a partir de si mesmo" — ou seja, a crítica deve proceder com relação a ele via uma análise interna da obra — e ainda: "Felizmente este é justamente um destes livros que julgam a si mesmos, e que deste modo dispensam o esforço do juiz da arte [*Kunstrichter*]. Na verdade ele não apenas julga a si mesmo, como

97) No fragmento 322 dos *Fragmente zur Literatur und Poesie* (LN 322), Schlegel ressalta que a reflexão sobre a forma da obra é o meio de ligá-la ao *continuum* das obras; a forma representaria, portanto, o elemento transhistórico destas, sendo que o conteúdo seria totalmente determinado pela época. Cf. P. Szondi, "Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten", op. cit., p. 194. Como A. Berman, de modo pertinente, também destacou, havia uma dependência total entre as teorias românticas da obra de arte e da linguagem e, portanto, assim como o poeta deveria visar à linguagem não-referencial, do mesmo modo ele, através da ironia, da reflexão e dos tropos, deveria executar uma supervalorização da forma da obra de arte em detrimento do seu conteúdo. Cf. op. cit., pp. 143 ss.

98) Cf. I 69 s.

99) Cf. ainda KA II, p. 285 e 337, onde se lê que uma teoria do romance deveria dar-se no sentido etimológico do termo "teoria", ou seja, como visão espiritual do objeto: "Uma tal teoria do romance" — concluiu Schlegel — "teria de ser ela mesma um romance." O seu romance *Lucinde* pode ser lido justamente como uma realização de tal programa. Nos seus "Fragmente I" de número 808 (LN 808), ele escreveu: "Imperativo do absolutamente romântico: A poesia crítica deve ser poética."

100) Novalis, por exemplo, escreveu: "Assim como o olho só vê olho — assim *o entendimento apenas entendimento* — a alma, almas — a razão — razão — o espírito — espíritos etc. A imaginação apenas imaginação — os sentidos — sentidos. *Deus* só vem a ser conhecido *através de um Deus etc.*" (W II 700). Este tema era constante nas ciências naturais nesta época e foi também tratado por Goethe na sua *Farbenlehre* e por Fichte que, na sua *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, afirmou que "a imaginação só pode ser abarcada pela imaginação". *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*, in: *Sämmtliche Werke*, op. cit., p. 284.

também expõe-se a si mesmo" (KA II, pp. 133 s.). Portanto, assim como a crítica deve ser poética, do mesmo modo a obra de arte também é ela mesma crítica: "Na poesia romântica, a crítica romântica deveria estar conectada com a poesia mesma; assim elas seriam potenciadas" (LN 792). Novalis também expressou algo semelhante ao afirmar: "A resenha [*Recension*] é *complemento* do livro. Alguns livros não carecem de resenha — apenas de um anúncio — Eles já trazem a resenha neles" (W II 605).

Este princípio romântico estava ligado a um pressuposto teórico: "Tudo o que não se auto aniquila, não é livre e não tem valor" (KA XVIII, p. 82). Apenas as obras não-heterônomas que contenham este movimento crítico interno, segundo os românticos, merecem e podem ser criticadas; ou seja, podem ter a sua auto-reflexão exposta. O conceito de crítica derivado destes pressupostos é inteiramente positivo. "Apenas o clássico e o progressivo merecem ser criticados" (LN 125); "Que não se deveria julgar obras ruins, é uma certeza" (LN 71), afirmou Schlegel, entre outros fragmentos sobre este mesmo tema. Na sua conclusão de 1801 do artigo sobre Lessing, ele escreveu: "A verdadeira crítica não toma nota das obras que não contribuam para o desenvolvimento da arte e da ciência; decerto, por conseguinte, não é possível uma crítica do que não esteja vinculado àquele organismo da formação [*Bildung*] do gênio, do que não existe propriamente para o todo e no todo" (KA II, p. 411).[101]

Essa conexão que deve existir com o Todo, no sentido mais amplo desta palavra, que Schlegel reivindicou como uma das marcas da crítica, também foi manifestada, em âmbitos mais restritos, quando ele falou, por exemplo, da exigência de se conhecer a obra inteira do autor, para se poder julgar cada texto individual. Com relação àquele círculo mais amplo, Schlegel pôde reafirmar a sua convicção da unidade das obras de arte: "A essência da arte e forma mais elevadas consiste na *relação com o todo*. Devido a isso elas são incondicionalmente finalidades [*zweckmässig*] e incondicionalmente sem finalidade [*zwecklos*], devido a isso elas são tomadas pelo que há de mais sagrado e são amadas infinitamente uma vez conhecidas. Devido a isso todas obras são uma obra, todas artes uma arte, todas

101) F. Schlegel afirmou também a importância da polêmica no trabalho de separar os objetos dignos de serem criticados daqueles que não o são. Ele deixou, no entanto, claro o caráter inferior da polêmica — "A *polêmica* é [...] serva da crítica" (KA XVIII, p. 107) — chegando inclusive a estabelecer uma diferenciação vinculando a polêmica à filologia e a crítica à filosofia: "A filologia é mais polêmica, a filosofia mais crítica"; e ainda: "A crítica abre-se ao espírito, a polêmica à letra" (KA XVIII, p. 113), o que reforça a concepção da filologia como "trabalho sobre a letra" — elemento material, histórico — e da crítica como "trabalho sobre o espírito" das obras — reflexão sobre e no *continuum* das formas.

poesias uma poesia" (KA II, p. 414). Cada obra, portanto, deve ser sempre observada historicamente, dentro do "âmbito da história da arte [...] do todo maior" (KA II, p. 391); daí o porquê de Schlegel ter visto a "crítica como síntese da filosofia, poesia e história" (LN, p. 649)[102]. Já no "Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken", Schlegel expôs de modo cristalino o que ele compreendia pelo importante princípio hermenêutico da relação das partes com o todo no processo de compreensão de um texto: "O poeta pode seguir o seu gosto próprio e mesmo para o amante isso pode ocorrer por algum tempo: mas o conhecedor, e aquele que quer atingir o conhecimento, deve esforçar-se para conhecer o poeta mesmo, isto é, tanto quanto isto seja possível, esquadrinhar a história do seu espírito. Isso pode quedar apenas como uma tentativa, pois na História da arte um complexo é esclarecido e iluminado apenas por um outro. Não é possível conhecer-se uma parte nela mesma" (KA II, p. 340). Schlegel refere-se ainda ao círculo hermenêutico entre as partes e o todo dentro da análise de cada obra particular: "Que na obra de arte não se deveria sentir simplesmente os locais belos, mas abarcar a impressão do todo; esta proposição torna-se logo trivial e fará parte dos artigos de fé" (KA II, p. 410), afirmou ele em 1801.[103]

Com relação ao "Über Goethes Meister" de Schlegel, eu gostaria ainda de destacar — ainda que apenas *en passant* — dois pontos. Primeiro a sua análise alegórica dos personagens da obra, que B. Witte salientou na sua tese sobre Benjamin e que A. Berman notou que se pode considerar como mais uma das formas dos românticos atuarem na desconstrução

102) Cf. o seguinte fragmento de 1798 de F. Schlegel que revela a importância do local ocupado pela história na sua obra: "Crítica e política os fatores da história. Eu para a história o que Goethe e Fichte [representam] para a poesia e filosofia" (LN 2107).

103) Cf. ainda o seu "Georg Forster" de 1797, onde ele já afirmara esta mesma idéia (KA II, p. 84). Devido a concepções como estas que F. Schlegel deve ser visto como o pai da hermenêutica moderna que foi logo em seguida sistematizada pelo seu amigo F. Schleiermacher que teorizou, por sua vez, o círculo hermenêutico nos seus fragmentos de 1805/10 onde, entre outros, podemos ler: "Toda compreensão do individual é condicionada pela compreensão do todo" (*Hermeneutik*, 2.ed., Heinz Kimmerle (org.), Heidelberg, 1974, p. 46). Schleiermacher diferenciou dois tipos de abordagem do texto: a interpretação gramatical e a técnica. A primeira ele subdividiu na análise sintagmática (análise interna do discurso — "Rede") e paradigmática. Nesta última o hermeneuta deveria analisar a relação do discurso com a tradição, com a cultura. Este todo, "das Ganze", com o qual o discurso individual deve ser confrontado, inclui também uma teoria dos gêneros. Esta abordagem encontrava-se, portanto, ao menos *in nuce*, já na obra de F. Schlegel. Schleiermacher evidentemente não apenas desenvolveu a hermenêutica enquanto arte (*técne*) de interpretação, como desenvolveu a interpretação técnica, preocupada com o estudo da gênese do discurso e com o importante tema do estilo. Quanto ao papel da obra de F. Schlegel na fundação da hermenêutica literária, cf. o ensaio de Hermann Patsch, "Friedrich Schlegels 'Philosophie der Philologie' und Schleiermachers frühe Entwürfe zur Hermeneutik", *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, n. 63, 1966, pp. 434 ss.

do elemento referencial das obras literárias.[104] Em segundo lugar, gostaria de ressaltar o tratamento que Schlegel deu à análise formal da obra. Ele acentuou o caráter eminentemente lúdico e mesmo musical que Goethe teria dado à construção do todo da obra através da montagem das suas partes.[105]

Um teórico atual da literatura teria notado decerto a ausência de um elemento importante nesta descrição do conceito romântico de crítica de arte: o público. Os românticos teorizaram a situação do público especializado, do crítico da obra diante da tarefa de ter que desenvolver um discurso sobre ela sem poder mais se apoiar num esquema de leis objetivas dado pela tradição. Já o público em geral, eles na verdade teorizaram indicando qual seria o local de tal categoria dentro da crítica romântica: "Muitos falam de tal modo do público, como se ele fosse alguém com quem se tivesse almoçado junto na feira de Leipzig, no Hotel de Saxe [...] O público não é, de modo algum, uma coisa, mas sim um pensamento, um postulado assim como a Igreja" (KA II, p. 150), afirmou ironicamente Schlegel em 1797. Esta crítica da categoria público deve ser compreendida nos termos da própria concepção esotérica de poesia como um *medium* e não como um meio de se expressar uma dada mensagem. Num fragmento deste mesmo ano, Schlegel diferenciou o autor *analítico*, que visa gerar um determinado efeito no leitor, do *sintético*, que escreve com um leitor ideal em mente, sem pensar em efeito algum sobre os leitores (KA II, p. 161). Ele criticou reiteradas vezes a estreiteza de horizonte do público da sua época, o que representa, portanto, não um desprezo por este elemento essencial a qualquer teoria literária, mas antes uma crítica tanto a uma visão hipostasiada desta categoria enquanto tal, como também a uma eventual tomada do "gosto médio" do público como padrão para guiar a produção literária. Mesmo a crítica literária não deveria ser submetida a tal limite: "Aqueles que escrevem livros e depois pensam que os seus leitores sejam o público e que eles deveriam formar [*bilden*] o público: estes logo vêm não apenas a desprezar o seu dito público, mas a odiá-lo; o que não pode levar a nada" (KA II, pp. 155 s.); e: "O objetivo da crítica, diz-se, é o de formar leitores! — Quem quer ser formado, deve pois formar-se a si mesmo. Isto é descortês: mas não pode ser modificado" (KA II, p. 157). Evidentemente tal postura só poderia conduzir Schlegel a uma valorização de um "público" limitado de iniciados para a literatura, ou seja, a uma valorização do *círculo* de leitores especializados; numa

104) Bernd Witte, *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker*, Stuttgart, 1974; A. Berman, op. cit., p. 144, cf. KA II, p. 143.

105) Cf. KA II, pp. 128 ss. e W. Menninghaus, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, op. cit., p. 174 e passim.

atitude, diga-se de passagem, "vanguardista" *avant la lettre*: "Eles lamentam-se sempre que os autores alemães escrevem apenas para um círculo pequeno, até mesmo, freqüentemente, apenas uns para os outros. Isto está certo. Assim a literatura alemã irá sempre receber mais espírito e caráter. E, entrementes, pode ser que surja um público" (KA II, p. 212).

Benjamin concluiu a sua tese sobre o conceito de crítica romântica criticando a postura de Goethe que não via o "ser criticável" da obra ("die Kritisierbarkeit") como um elemento central na mesma e também ressaltando, por outro lado, o paradoxo diante do qual se encontrava o conceito romântico de crítica: o de valer mais do que a própria obra de arte (I 119). Assim como para os primeiros românticos o tradutor/crítico é o autor elevado à potência, para eles também a crítica é a elevação da obra à sua potência, a intensificação e exposição da sua reflexão (e também da do sujeito, do crítico)[106] — do mesmo modo como a tradução também ultrapassava, para estes autores, a obra "original" — construindo assim a teoria de uma "crítica contra Babel", se for-me concedido assim alterar a expressão de A. Berman.[107] A crítica, portanto, incumbe-se da tarefa de construir, de criar a Obra infinita, absoluta, de (re)escrever o "Livro do mundo" cuja chave de acesso — como Novalis escreveu — está perdida; ela não ultrapassa a poesia mas é ela mesma poesia assim como a poesia já é (ou deve ser, para os românticos) ela mesma crítica.

Não é, portanto, desprovido de interesse que Peter Szondi, no seu ensaio sobre a teoria schlegeliana dos gêneros, tenha posto em evidência o fato de que, após a obra deste autor romântico, aquela teoria tenha encontrado o seu auge e fim na estética de Hegel, que, no seu sistema, solucionou a questão da relação do particular com o universal. "Indução e dedução", afirmou Szondi, "são mediatizados, em Hegel, porque os conceitos são dados não como algo para além do empírico, mas sim são postos como atingindo a eles mesmos no empírico, na história."[108] Como o mesmo autor ainda notou com razão: a poética de Hegel "só pode ser ultrapassada na medida em que se volte para trás dela. Portanto [...] não foi feito nada de novo na poética dos gêneros [*Gattungspoetik*] na linhagem do sistemático Hegel, mas antes recorrendo-se à concepção do romantismo da filosofia da história na sua conexão com os gêneros

106) Benjamin, na sua tese, privilegiou a exposição da reflexão da própria obra, mas os românticos acentuaram o caráter recíproco deste movimento de "desdobramento infinito": tanto da obra quanto do sujeito; a obra é desdobrada apenas num processo de *atualização* histórico, é apenas através da sua exposição que ela atinge a sua Idéia e a Idéia da arte, ou seja, o *continuum* das formas.

107) Na sua obra sobre a teoria romântica da tradução, Berman a descreve nos termos de uma "traduction *contre Babel*", op. cit., p. 21.

108) P. Szondi, "Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten", op. cit., p. 187.

poéticos. É testemunho disto", conclui Szondi, "o *Ursprung des deutschen Trauerspiels* de Benjamin e a *Theorie des Romans* de Lukács de dez anos antes. Lukács assim como Benjamin, redigiram os seus escritos com base numa relação intensa com Friedrich Schlegel."[109] Ora, essa "volta a F. Schlegel — e a Novalis" não se deu para Benjamin apenas no âmbito da teoria dos gêneros, mas sim com o *todo* da obra romântica. O Benjamin romântico, no entanto, foi "descoberto" como tal pelos seus "especialistas" apenas na década de oitenta: "coincidentemente" junto com a difusão das teorias da pós-modernidade. Quatro expoentes desta recepção da obra de Benjamin são Christine Buci-Glucksmann[110], Winfried Menninghaus e Philippe Lacoue-Labarthe, que compilou juntamente com Jean-Luc Nancy uma obra de tradução e comentário de textos do primeiro romantismo alemão que teve uma grande repercussão.[111] Nela os autores reiteradas vezes conectam o romantismo de Iena à obra de Derrida (e à dita pós-modernidade). O resultado deste círculo de influências é sintomático: Menninghaus parte da obra de Benjamin para resgatar um primeiro romantismo carregado de tinturas pós-estruturalistas[112]; Buci-Glucksmann traça uma linha do Barroco a Derrida passando pelo primeiro romantismo, por Baudelaire e Benjamin; e Lacoue-Labarthe e Nancy vão sistematizar a teoria literária do romantismo alemão com um instrumental teórico desenvolvido no bojo do pós-estruturalismo — Derrida — e da tese de Benjamin sobre os primeiros românticos. Recordando a dialética do limite benjaminiana (hegeliana?), poder-se-ia então concluir: F. Schlegel e Novalis não apenas se encontram entre os fundadores da modernidade, mas, no ato mesmo da sua fundação, superaram-na.[113]

---

109) Ibid.

110) *La raison baroque de Baudelaire à Benjamin*, Paris, 1984.

111) *L'absolu littéraire. Theorie de la littérature du romantisme allemand*, ed. cit.

112) Vale notar que na Alemanha, em parte devido à influente obra de Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983 — que foi um dos principais introdutores de Derrida e Lyotard na teoria literária e filosofia alemãs —, "pós modernidade" e "pós (ou neo-) estruturalismo" são dois conceitos muito interligados.

113) Uma das tentativas de ver a obra de Benjamin como "Bíblia"(!) da pós-modernidade e ainda dentro desta conexão com os românticos de Iena — particularmente com os seus conceitos de ironia e fragmento — pode ser acompanhada num volume organizado por Willem van Reijen, *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992, no qual se vincula — mais uma vez — a teoria benjaminiana da alegoria com a "perda" do significante e do significado transcendentais. Nessa linha cf. também: Alfred Hirsch, *Der Dialog der Sprachen. Studien zum Sprach-und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.

II

WALTER BENJAMIN E A LEITURA DO MUNDO

II.1. A LINGUAGEM

O mistério da linguagem

A reflexão sobre a linguagem percorre praticamente toda extensão dos escritos de Walter Benjamin. Como entre outros, Josef Fürnkäs formulou de modo totalmente pertinente: "Benjamin permaneceu fiel aos seus primeiros trabalhos sobre a filosofia da linguagem ao longo de toda a sua vida."[1] No que segue, tentarei defender esta tese.

Numa carta a Martin Buber de julho de 1916 encontramos o que pode ser considerado como um dos primeiros documentos acerca desta ocupação com o problema da linguagem.[2] Nessa carta, Benjamin recusa um convite de Buber para participar da recém criada revista *Der Jude*. O motivo que ele evoca consiste basicamente na sua discordância quanto ao conteúdo do primeiro número da revista (de cunho sionista[3]) e é a partir desta discordância que ele elabora uma reflexão e até mesmo uma teoria acerca da *dignidade* da linguagem: "No que concerne ao efeito [*Wirkung*], poético, profético, objetivo, eu só posso compreendê-lo como *mágico*, quer dizer não-*media*-tizável. Todo efeito salutar, sim, todo efeito não internamente devastador da escrita assenta-se no seu (da palavra, da linguagem) mistério. Por mais múltiplas que sejam as formas nas quais a linguagem possa mostrar-se eficaz, ela o será não através da mediação de conteúdos, mas antes através do mais puro abrir da sua dignidade e da sua essência" (B 126 s./Br I 326). A oposição de Benjamin a toda literatura que visasse a um efeito (político) explícito através da *utilização* da linguagem como *meio* de um conteúdo, leva-o a destacar o elemento mágico da linguagem e, mais ainda, a encontrar a essência da linguagem no espaço mesmo do *silêncio*; é apenas a partir deste âmbito "mágico" da linguagem que pode nascer uma relação autêntica entre ela

---

1) Josef Fürnkäs, "La 'voie a sens unique' weimarienne de W. Benjamin", in: G. Raulet (org.), *Weimar ou l'explosion de la modernité*; actes du colloque "Weimar ou la modernité", Paris: Editions Anthropos, 1984, p. 262.

2) Cf. W. Fuld, *Walter Benjamin; zwischen den Stühen*, München-Wien, 1979, p. 67.

3) Cf. Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, p. 245.

e a ação. Ele visa um gênero de escritura a uma só vez objetivo e sóbrio; nesse estilo que se encontraria o elemento mágico, medial e não comunicativo da linguagem. Esse estilo de escritura tem em mira *o que é negado à palavra* [*das dem Wort versagte*]: "Apenas o direcionamento intensivo das palavras na direção do núcleo do emudecer [*Verstummen*] mais interno, atinge o verdadeiro efeito" (B 127/Br I 327). E algumas linhas mais abaixo lemos ainda: "Tão impossível me é compreender um escrito eficaz [*wirkendes Schrifttum*], tão incapaz eu sou de redigi-lo."

É apenas uma tal linguagem objetiva (*sachlich*) que pode estabelecer a ligação com o *indizível* também no âmbito de uma revista. Quanto ao fato de ter existido ou não uma revista com tal linguagem, Benjamin soube citar, na mencionada carta, apenas um exemplo: a *Athenäum*. O teor eminentemente romântico desta constelação de idéias de Benjamin acerca da essência da linguagem, diante do que já vimos aqui, é bastante evidente. Mas Benjamin não apenas escreveu tais pensamentos com o seu modo de ver impregnado pelas obras de Friedrich Schlegel e Novalis; Scholem narra que ele "reencontrou" "algumas semanas depois", lendo a *Philosophie der Geschichte* de Friedrich Schlegel, "uma passagem a propósito da linguagem que — utilizando-se de termos diferentes — significava exatamente a mesma coisa que estava escrita na sua própria carta a Buber."[4] Ora, trata-se justamente daquele texto de Schlegel já citado (KA IX, p. 32 ss.), texto este que, além de ter sido revelador a Benjamin do teor romântico das suas próprias reflexões, serviu também de base para o seu principal trabalho de filosofia da linguagem — "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana" ("Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen")[5]. Com razão Winfried Menninghaus[6] demonstrou ser este trabalho o modelo de todas as demais obras relevantes de Benjamin, funcionando, assim, como um esquema fundamental para outras obras, como, por exemplo, para o ensaio sobre *As afinidades eletivas*, para o livro sobre o drama barroco alemão — o dito *Trauerspielbuch* — e para as reflexões posteriores de Benjamin sobre a linguagem.

Como vimos, o título da passagem que provavelmente tanto impressionou Benjamin na obra suprà citada de Schlegel foi "O fundamento divino de toda história" ("Die götlich Grundlage aller

4) Gershom Scholem, *Histoire d'une amitié*, op. cit., p. 40. Numa carta a Scholem de 1918 (B 186/Br I 449 s.), Benjamin relata também ter lido a *Philosophie der Sprache und des Wortes* de F. Schlegel, que reunira as suas últimas lições administradas em Dresdem no inverno de 1828/9 (atualmente em KA, v. X).

5) Denominado também pelo termo *Sprachaufsatz* e redigido na primeira metade de novembro de 1916 (cf. II 931).

6) Cf. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, *passim*.

Geschichte"). É justamente de uma reflexão acerca de tal fundamento que se desenvolve o *Sprachaufsatz* ("Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana"); é partindo da análise do primeiro capítulo do Gênese que se desdobra a discussão acerca da "dignidade da linguagem" que Benjamin tentara descrever na carta a Buber. Agora esta questão é posta nos termos de uma averiguação — como em Schlegel — em torno das "origens" da linguagem.

A origem das línguas

O tema da origem da linguagem (e das línguas) é, em Benjamin, uma modalidade da questão da essência da linguagem ligada ao seu caráter mágico, "oculto" e imediato. No seu *Sprachaufsatz* ele desenvolveu tal questão descrevendo "literalmente" a história da origem da linguagem que, na verdade, pode ser lida como a descrição da sua concepção — estrutural — da mesma "projetada no tempo". Benjamin, neste texto, afirmou: "O medial, ou seja, a *imeaticidade* de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem e, se se quiser denominar esta imediaticidade de mágica, então o problema originário da linguagem é a sua magia" (II 142 s.). Como ele explicou nesse texto e nas notas preparatórias para ele — a essência espiritual dos objetos deixa-se comunicar apenas de modo deficiente na sua "essência lingüística" pois os objetos são mudos e, portanto, não há uma sobreposição neles entre a essência espiritual e a linguagem (VII 789). Já no homem, essa essência corresponde às suas palavras, e ainda: o homem expressa a sua essência espiritual apenas na medida em que ele *nomeia* as demais coisas. "Porque a essência espiritual do homem é a linguagem mesma, portanto ele não pode comunicar-se através dela, mas sim nela. A suma desta totalidade intensiva da linguagem como essência espiritual é o nome. O homem é aquele que denomina, daí reconhecer-se que a linguagem pura fala a partir dele" (II 144). Portanto, apenas o homem possui esta linguagem perfeita (II 145) de nomes; que é, por sua vez, a linguagem do conhecimento, pois a natureza comunica-se na linguagem, e no nome o homem tem acesso à essência lingüística ("sprachlich Wesen") das coisas. Do fato de a essência espiritual das coisas só se expressar enquanto uma comunicabilidade — na essência lingüística —, Benjamin extrai esta importante conclusão: "*Não existe um conteúdo da linguagem; enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, uma pura e simples comunicabilidade*" ("*Einen Inhalt der Sprache gibt es nicht; als Mitteilung teilt die Sprache ein geistiges Wesen, d.i. eine Mitteilbarkeit schlechthin mit*", II 145 s.). Mas esta identificação da essência

lingüística com a espiritual não deixa de acarretar outras conseqüências para a filosofia da linguagem. Com ela afirma-se que o mais essencial coincide com o mais "comunicável", ou que o mais inexprimível corresponde ao mais "expressável". Benjamin leva-nos, então, a uma defrontação com o tema da Revelação. É por meio deste raciocínio que ele penetra — e impõe a necessidade de se penetrar — na descrição da linguagem a partir do Gênese.[7] Além disso, como Benjamin acrescenta, a linguagem dos homens diferencia-se da linguagem (imperfeita) das coisas justamente porque ela possui o som que a Bíblia descreve como o sopro ("ou seja, ao mesmo tempo vida, espírito e linguagem", II 147) insuflado por Deus no homem.

Benjamin descreve os três níveis nos quais a linguagem se desdobra: a linguagem divina criadora, a linguagem nomeadora do homem (paradisíaco, de Adão) e a linguagem (ou, para utilizar uma diferenciação possível no português, a língua) decaída, plural, marcada por uma relação externa com as coisas. A relação intrínseca entre o ato da criação e a linguagem estabelece uma linguagem que, para Benjamin, "é o elemento criador, o que acaba, ela é verbo [*Wort*] e nome. Em Deus o nome é criador porque ele é verbo, e o verbo de Deus é conhecedor porque é nome. [...] A relação absoluta entre o nome e o conhecimento tem lugar apenas em Deus" (II 148). Nesta palavra divina não há *separação* entre o objeto denominado e o nome ou entre o conteúdo e a forma; ela é criadora, portanto, ela é o próprio ser. Ela não admite, tampouco, a separação sujeito nomeador/objeto denominado.[8] Portanto, através desta linguagem divina (e, logo, da noção de Revelação), Benjamin descreve uma linguagem que seria toda ela expressão daquele aspecto mágico da linguagem a que já me referi. Na Revelação a linguagem atinge o conhecimento total, não existe aí o espaço do indizível; não há representação ou significação, mas, no máximo, expressão. Nesta linguagem tem lugar uma dupla imediaticidade: enunciador-linguagem

7) Benjamin justifica o seu uso do texto bíblico como meio de reflexão sobre a linguagem, com as seguintes palavras: "Se no que se segue a essência da linguagem será analisada com base nos primeiros capítulos do Gênese, com isso não deve ser visada nem uma interpretação da Bíblia, nem tampouco colocar-se-á a Bíblia neste ponto objetivamente como verdade revelada na base da reflexão, mas antes deve ser procurado aquilo que resulta do texto bíblico considerando-se a natureza mesma da linguagem; e a Bíblia *primeiro que tudo*, apenas com este propósito, torna-se insubstituível; esta apresentação segue-a em princípio porque nela a linguagem é pressuposta como uma verdade última, mística e inexplicável e observada unicamente no seu desdobramento" (II 147). Portanto, Benjamin utiliza-se da Bíblia como um outro modelo de concepção da linguagem, desvinculado da postura, por exemplo, do modelo lingüístico de Saussure, que vê a linguagem sobretudo como um sistema voltado para a comunicação. Voltaremos a este ponto logo mais.

8) Cf. Hans Heinz Holz, "Philosophie als Interpretation", in: *Alternative*, 56/57, 1967, p. 237.

e linguagem-coisa, que nos leva, na verdade, a uma terceira conexão: enunciador-coisa.

Seguindo as palavras do Gênese, Benjamin descreve a linguagem nomeadora dos homens. A linguagem que "servira" a Deus como *medium* da criação é *transferida* ao homem: "O homem é aquele que conhece a mesma linguagem na qual Deus é criador" (II 149). A capacidade nomeadora que o homem recebe é um reflexo do verbo divino, mas possui uma essência limitada diante da infinidade criadora deste verbo. Esta linguagem dos nomes possui como marca característica o fato de ser uma *tradução*; ela traduz a linguagem das coisas.

> Pelo verbo, o homem está ligado à linguagem das coisas. O verbo humano é o nome das coisas. Assim não se pode mais aceitar a concepção que corresponde à visão burguesa da linguagem, segundo a qual a palavra [*Wort*] liga-se de modo acidental com a coisa, que ela seria um signo das coisas (ou do conhecimento delas) estabelecido por qualquer convenção. A linguagem nunca fornece *simples* signos.[9] Mas também é um engano a recusa da teoria burguesa da linguagem através da teoria mística. Segundo ela, com efeito, a palavra é pura e simplesmente a essência da coisa. Isto é falso, porque a coisa em si não possui nenhuma palavra, ela foi criada a partir do verbo divino e é conhecida pelo nome segundo o verbo humano. (II 150)

9) Esta crítica pode ser lida evidentemente como uma crítica à concepção "científica" da linguagem. No *Curso de lingüística geral* encontramos várias passagens acerca da arbitrariedade do signo lingüístico no que tange a relação entre os nomes e as coisas. Saussure admitiria apenas uma motivação secundária, de ordem sistêmica, entre os significantes e os significados — e nunca com relação ao referente — sem a qual o código lingüístico não poderia se constituir. Cf. na edição brasileira, op. cit., sobretudo as pp. 81, 83, 90, 132 e 152 s. Haroldo de Campos pôs em evidência o fato de que as notas pessoais de Saussure não coincidem completamente com o texto organizado por Bally e Séchehaye, o que parece "recolocar em questão, sob nova luz, o exato alcance da tese da 'arbitrariedade' no pensamento do mestre genebrino". "Comunicação na poesia de vanguarda", in: *A arte no horizonte do provável*, 4.ed., São Paulo, 1977, p. 144 (cf. também as próprias notas críticas de T. de Mauro, in: *Cours de linguistique générale. Edition critique préparée par Tullio de Mauro*, ed. cit.). De qualquer modo, como notou Jean-Marie Schaeffer num ensaio de vigoroso ataque às tendências denominadas por ele de românticas que predominariam na teoria moderna da linguagem: "Saussure reprend en quelque sorte le geste kantien de la distinction entre 'chose en soi' et 'phénomènes': en posant le principe de l'arbitraire du signe, Sausure ne fait rien d'autre que limiter le champ de la linguistique au champ des phénomènes. Ce qui permet à la linguistique de se constituer comme science, c'est-à-dire de ne pas être une [...] philosophie du langage et une vision du monde." "Romantisme et langage poétique", in: *Poétique*, n. 42, abril/1980, p. 188. Assim como os românticos com relação a Kant, a filosofia de Benjamin vai evidentemente contra esta segunda tentativa 'neo-kantiana' de restringir o campo de trabalho da reflexão. — O que deve ser ressaltado é não a postura de simples oposição entre as idéias "românticas" de Benjamin e as de Saussure, mas sim o fato de que existem também semelhanças entre essas posturas sobretudo no que tange à concepção sistêmica da linguagem, como já vimos na primeira parte com relação a Novalis e Schlegel.

Ficam claras, então, tanto a diferença que Benjamin procura demarcar entre a linguagem divina e a humana, como também a sua crítica da "concepção burguesa", partidária da *tései*, assim como a distância que ele se esforça por manter com relação às concepções místicas, essencialistas, da linguagem. A nomeação adâmica está longe de ser arbitrária porque é não apenas uma tradução da linguagem muda das coisas para a linguagem dos nomes, mas é uma tradução que possui a sua objetividade garantida "em Deus" (I, 151).[10] Citando Hamann, Benjamin explicita a comunidade mágica destas duas linguagens: "'Tudo o que no início o homem escutou, viu com olhos (...) e as suas mãos tocaram, era (...) verbo vivo; pois Deus era o verbo. Com este verbo na boca e no coração, a origem da linguagem foi tão natural, tão próxima e fácil, como um jogo de criança...'"[11] (II 151). A descrição romântica do mundo como um texto, ou ainda, como palavra, verbo, reaparece, portanto, com toda a sua força dentro deste trabalho de Benjamin.

Esta linguagem humana dos nomes, descrita por ele, ainda está "próxima" daquela caracterização que ele fizera da linguagem divina. Deste modo Stéphane Mosès pôde afirmar com razão acerca desta linguagem: "Enquanto linguagem humana ela é completa, ela possui a sua própria magia, assim como ela posteriormente se revela apenas na

10) Benjamin numa carta a Scholem, escrita provavelmente no mesmo dia da conclusão do seu *Sprachaufsatz*, descreve este seu trabalho com as seguintes palavras: "De resto [...] eu procuro neste trabalho lidar com a essência da linguagem e, na verdade — tanto quanto eu posso compreender: numa relação imanente com o judaísmo e numa relação com o primeiro capítulo do Gênese" (B 128/Br I 343). No trabalho de Scholem "Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala", publicado apenas em 1970 mas que remonta às pesquisas de Scholem iniciadas em 1915 e que ele relatava então a Benjamin (cf. os apontamentos dos editores da obra de Benjamin em I 886 e Scholem, *Histoire d'une amitié*, P. Kessler (trad.), Calmann-Lévy, 1981, ed. cit., pp. 51 s.), encontramos várias passagens que de fato comprovam esta "ligação imanente com o judaísmo" a que Benjamin se referira. Neste texto de Scholem lemos a indicação — evidente — de que o caráter simbólico da linguagem é o predominante dentro da concepção mística da linguagem (sob a qual ele inclui o Benjamin de 1916). Além disso, encontra-se no cabalista espanhol Abraão Abuláfia "a exposição da criação como um ato de escrever divino no qual Deus incorpora a sua linguagem nas coisas e a deposita nelas sob a forma de assinaturas". Todas as línguas de algum modo possuiriam para esse místico de Saragossa um eco da "língua originária" — *Ursprache*. E ainda, para Abuláfia "existe a magia como o não-comunicável e que, ainda assim, emana das palavras." "Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala", in: *Judaica 3*, Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1970, pp. 7-70, aqui: 58-68.

11) Hamann, *Des Ritters von Rosencreuz letzte Willensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache*, in: *Vom Magus im Nordem und der Verwegenheit des Geistes. Ausgewälte Shriften*, ed. cit., p. 82. Benjamin eliminou duas palavras da citação: primeiro o termo "beschaute" ("via"), depois o termo "um" que acompanhava a palavra "Wort" ("verbo").

mais elevada poesia."[12] Esta aproximação não é de modo algum casual; ela revela na verdade um elemento central desta filosofia da linguagem de Benjamin, que repercutiu, como ainda pretendo demonstrar, em toda a sua produção: a eleição do trabalho com a crítica de obras de arte literárias.

A perda da capacidade de traduzir a linguagem das coisas na linguagem dos nomes funda — Benjamin afirma neste mesmo texto — o nascimento da pluralidade das línguas e o fim da linguagem única, do saber perfeito típico da "linguagem paradisíaca". Tal perda ocorre como conseqüência do conhecimento do bem e do mal: "O saber ligado ao bem e ao mal abandona o nome, ele é um conhecimento externo, a imitação não-produtiva do verbo criador. O nome sai de si mesmo neste conhecimento: O pecado é o momento do nascimento do *verbo humano*, no qual o nome não vive mais intocado, ele deixa a linguagem dos nomes, aquela que conhece, deve-se dizer: deixa a magia própria imanente, para tornar-se expressamente mágico, como que de fora. A palavra deve comunicar *algo* (fora de si mesma). Este é efetivamente o pecado do espírito lingüístico"[13] (II 152 s.). Este conhecimento do bem e do mal, explica Benjamin, assenta-se não mais sobre o Nome, mas sim sobre o Julgamento ("das Gericht" II 153); surge a "magia do juízo" ("die Magie des Urteils" II 153). Como ele afirmou numa carta também do final de 1916, para ele "a linguagem assenta-se apenas no positivo ('Im Positivem')", "ela não se detem na aparência da crítica, do *kríno* [divisão], da diferenciação do bem e do mal" (B 131/Br I 349). A linguagem decaída é marcada pelo fato de ser um simples meio; é signo e dela nasce a abstração; ou seja, a linguagem deixa de conter apenas nomes lastrados na concretude do mundo para abarcar os elementos *abstratos* advindos do conhecimento do bem e do mal, da palavra julgadora. Para Benjamin, aquela linguagem conhecedora, completa, esvanece em simples palavrório ("Geschwätz", II 154)[14] no abismo da comunicação.

Benjamin emprega ainda no seu *Sprachaufsatz* uma idéia que será também uma constante na sua obra — e cuja consonância com o romantismo é evidente. Se o homem perde a capacidade de compreender a linguagem das coisas o ser-mudo das mesmas se desdobra em tristeza: "É uma verdade metafísica que toda a natureza iniciaria a lamentar-se se lhe fosse dada uma linguagem" (II 155). Na sua descrição da filosofia

12) Stéphane Mosès, "Walter Benjamin und Franz Rosenzweig", in: *Deutsche Vierteljahreschrift für Literaturwissenschaft und Geistgeschichte*. Dez., 1982, pp. 622-640, aqui: p. 634.

13) Também para os cabalistas de um modo geral o nome de Deus — enquanto origem do toda a linguagem — não possui nenhum sentido, nenhum significado concreto. Cf. Scholem, "Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala", op. cit., p. 69.

14) Cf. esta mesma constelação de idéias retomada na "Ponderación misteriosa" que fecha o *Trauerspielbuch* (I 407), que, é bom lembrar, apesar de ter sido redigido em 1924/5, fora concebido na verdade já em 1916.

da linguagem do barroco alemão reencontramos esta concepção: "O significado é encontrado aqui e sempre é encontrado como o motivo da tristeza" (I 383). Com a "queda", não apenas a natureza deixou de poder se comunicar como também a palavra decaída, o signo, marcado pelo fato de "significar", de indicar algo fora de si, de exigir uma tradução — seja ela intralingual, interlingual ou intersemiótica, na conhecida categorização de Jakobson —, indica na verdade a própria incompletude desta linguagem — língua — heterônoma, o que revela ao mesmo tempo a situação de "separação" do homem com relação ao "estado pré-babélico", ou se se quiser, "pré-queda". A pluralidade das línguas nasce desta incapacidade de uma leitura única, imediata do mundo: "depois que o homem caiu do seu estado paradisíaco, no qual ele só conhecia uma linguagem, tantas traduções, quanto línguas" (II 152).

Por último, Benjamin elabora uma reflexão acerca do caráter simbólico desta linguagem. Pois ela "não é apenas comunicação do comunicável, mas ao mesmo tempo símbolo do não-comunicável" (II 156). Este "lado simbólico da linguagem" persiste como um resquício (eco) do verbo divino no homem, assim como a linguagem da natureza ainda se comunica com ele através da sua linguagem muda, vestígio do verbo criador. A palavra divina permanece, portanto, para Benjamin neste ensaio, como o fator de unidade de todas as línguas humanas (e traduções, no sentido mais amplo que Benjamin utiliza a palavra) e entre a linguagem da natureza e a humana.[15] Ora, a doutrina romântica do mundo como

15) Como já vimos, no texto de Scholem sobre a teoria cabalística da linguagem, este tema reaparece com freqüência: para Abuláfia, "tendo em vista que todas as línguas nasceram de uma corrupção da linguagem original sagrada no seio da qual o mundo dos nomes se decompõem imediatamente, elas ainda estão diretamente ligadas a ela de modo imediato". ("Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala", op. cit., p. 64); para os cabalistas "o verbo divino, que nos fala desde a criação, reflete-se, juntamente com a revelação, na nossa linguagem, e pode ser interpretado infinitamente" (id., p. 69. Cf. ainda, também de Scholem, *A mística judaica*, D. Ruhman e outros (trad.), São Paulo: Perspectiva, 1972, pp. 18 e 218 ss.); "nós encontramos na linguagem humana uma semelhança, um reflexo da linguagem divina", afirma ainda Scholem, "que coincidem na revelação. O grande pensador do romantismo nos seus inícios que foi F. Schlegel havia o costume de dizer que os filósofos deveriam ser gramáticos. No entantò, isto não poderia ser aplicado aos místicos, pois a linguagem divina [...] que eles tratam não conhece uma gramática". ("Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala", op. cit., p. 48). Não é de se estranhar que Scholem tenha relacionado justamente F. Schlegel a esta concepção cabalística da linguagem que ele descreve. A ressalva que ele faz com relação ao conceito de gramática não é justa, pois para Schlegel "Magia é gramática mística" (KA XVIII, p. 253). Schlegel — e não apenas Novalis — também fora um leitor e apreciador da tradição cabalística: "O objetivo da *cabala* é a criação de uma nova linguagem; pois esta será o órgão de dominar os espíritos" (KA XVIII, p. 399). — Vale lembrar que no século XVIII muitos pensadores, como Rousseau no seu *Essai sur l'origine des langues*, defenderam essa visão da protolinguagem como agramatical, isto é, alheia aos preceitos da lógica.

hieróglifo, da alegoria — que, como vimos, os românticos não discerniam totalmente do símbolo —, possuía os mesmos elementos aqui expostos. E foi justamente a tarefa de se aproximar deste elemento divino incrustado no seio da nossa língua cotidiana que levou Benjamin a teorizar a "filosofia como interpretação" — na expressão de Heinz Holz. Apenas uma interpretação da linguagem do mundo — na qual se mistura a escrita divina e a da história, a linguagem "perdida" e as páginas dos textos poéticos potencialmente mais próximos da linguagem originária — pode nos encaminhar para a "solução" de tal tarefa. Essa tarefa, romanticamente, está posta desde sempre como *Aufgabe* (problema, tarefa): necessária e impossível.

A linguagem pura — A tradução

Esta — longa — descrição do texto benjaminiano sobre a linguagem, apesar de todos os riscos que uma tal empresa decerto encerra, revela a sua necessidade justamente devido ao fato de ela manifestar, como já disse, não apenas uma notória semelhança com a filosofia da linguagem da primeira geração dos românticos, como também um movimento básico que se repete em praticamente todos os textos e passagens posteriores de Benjamin sobre a linguagem e também sobre outros temas. Como já havia notado, e esta descrição confirmou, ocorre em Benjamin uma conexão entre o caráter mágico da linguagem e o estado originário da mesma. Numa série de notas datadas pelos editores da obra de Benjamin entre 1916 e 1917 — e portanto do período em que foi redigido o *Sprachaufsatz* —, Benjamin desenvolveu uma tipologia da linguagem que depois foi absorvida por um projeto para uma tese de livre-docência, que trataria "do grande círculo problemático palavra e conceito (linguagem e lógos)" (B 230/Br II 68). Ele distingue nestas notas os símbolos — que são caracterizados como "nomes de segunda ordem" ("Namen zweiter Ordnung" VI 12) —, o signo e o nome, elementos que, como vimos, ele tratara no seu *Sprachaufsatz*. Em seguida ele traça o seguinte esquema:

unmittelbar und rein [imediata e pura]	unmittelbar und unrein [imediata e impura]
Intentio prima	Intentio secunda
Der reine Name [O nome puro]	Das bedeutende Wort [A palavra que significa]
(bezieht sich auf die [(refere-se à	(enthält den Namen [(possui o nome
substantia oder das [*substantia* ou à	gebunden, bezieht sich [comprometido,
Wesen. Ist jedoch nicht [essência. Mas	undeutlich auf das Wesen) [refere-se de modo
bedeutend, sondern etwas [no entanto não tem	[indistinto à essência)]
an der Sache selbst, was [significado, antes é algo	
sich auf ihr Wesen [na coisa mesma que	
bezieht) [alude à sua essência)]	

mittelbar [mediata]
Intentio tertia
Das blosse Zeichen [O simples signo]
(bezieht sich auf [(refere-se ao
das Bedeutende) [significativo)]

Aqui ocorre um deslizamento nas determinações. O verbo ou palavra divina (*Wort*) não é levado em conta, mas apenas o seu "segundo grau", isto é, o "nome puro" da linguagem adâmica. O "simples signo" já aparecera antes, e a "palavra que significa" surge aqui como um elemento intermediário — ainda imediata mas já "não-pura", "unrein" — que se aproximaria de modo obscuro da essência das coisas.[16]

O "A Tarefa/Desistência do Tradutor", ou "O Problema do tradutor", ("Die Aufgabe des Übersetzers") — de 1923 — representa o texto seguinte onde Benjamin se detém na sua filosofia da linguagem. A sua teoria da tradução parte de uma visão da linguagem muito próxima da exposta no *Sprachaufsatz*. Com efeito, também encontra-se aqui entre as línguas aquele parentesco subterrâneo que as une quanto ao que elas querem dizer. Assim: "todo parentesco supra-histórico das línguas assenta-se no fato de que nelas cada uma, como um todo, a cada vez intenciona [*meinen*] uma e a mesma coisa, que todavia não é acessível a nenhuma delas individualmente, mas antes apenas à totalidade das suas intenções complementares: a linguagem pura [*die reine Sprache*]" (IV 13). Dificilmente se poderia expor de modo mais claro as teses de W. Humboldt sobre a diferença entre as línguas, a saber, sobre o jogo de diferenças como essencial à estruturação das línguas. O exemplo que Benjamin dá para ilustrar esta diversidade das línguas está bem próximo àquele que serviu a Humboldt, que vimos antes[17]: "Em 'Brot' e 'pain' o intencionado [*Gemeinte*] é, na verdade, o mesmo, o modo [*Art*] de intencioná-lo, no entanto, não" (IV 14).[18] Já a "linguagem pura", que está na base de todas as línguas e que é visada como a *tarefa* do tradutor, corresponde àquela "linguagem pura do nome", tal como vimos no *Sprachaufsatz*. Este conceito — romântico — de tradução contra-Babel

16) Posteriormente Benjamin abandonou este projeto de tese sobre a filosofia da linguagem, entre outros motivos devido ao seu estudo da tese de Heidegger (*Die Kategorien und Bedeutungslehre des Duns Scotus*, Tübingen, 1916). Apesar de ele ter considerado "inacreditável que alguém possa habilitar-se com um tal trabalho [...] que apesar de toda apresentação filosófica, no fundo é apenas uma peça de bom trabalho de tradutor" (B 246/Br II 108), ainda assim, como Benjamin constatou algum tempo depois, "o escrito de Heidegger decerto talvez contenha [...] o mais essencial do pensamento escolástico para o meu problema" (B 252/Br II 127).

17) Cf. Wilhelm von Humboldt, "Latium und Hellas", in: *Werke in fünf Bänden*, op. cit., p. 63

18) Benjamin em um *curriculum vitae*, provavelmente de 1940, deixou claro a importância que ele atribuía aos seus estudos da obra de W. Humboldt, cf. VI 225.

deve, portanto, lidar com os vestígios da linguagem pura infiltrados nas línguas decaídas; logo, ele visa o elemento "simbólico" destas línguas, o seu elemento imediato: "Permanece em toda língua e nas suas figuras, além do comunicável, um não-comunicável, um, conforme o contexto no qual é encontrado, simbolizante ou simbolizado" (IV 19). Este aspecto metacomunicativo das línguas, este elemento que exige do tradutor que ele não se agarre apenas à reprodução do sentido da obra literária original — ou ao seu "intencionado" ("Gemeinte", IV 17), na expressão de Benjamin — é o "modo de intentar" ("Art des Meinens", I 17) de cada língua, que as torna singulares e irredutíveis.[19] É a soma dos modos de intentar das línguas que aponta justamente — como a soma das mônadas leibnizianas na descrição que Cassirer faz da teoria humboldtiana da linguagem — na direção daquela linguagem pura — ou da linguagem "originária", nomeadora. O tradutor deve, para Benjamin, então, tentar trazer para a sua língua aquela "visada" da língua da qual ele traduz; assim ele estará vinculado ao trabalho de "reconstrução" daquela linguagem originária "perdida".[20] A tradução deve justamente despertar a saudade com relação a esta linguagem "perdida".

19) Como Winfried Menninghaus notou acertadamente, a diferença entre o "intencionado" e o "modo de intentar" não tem nenhuma relação com o âmbito do significado das palavras nas diversas línguas nacionais, sendo que este âmbito desdobra-se apenas dentro da noção de "intencionado". Cf. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, op. cit., p. 53. Paul de Man comete um equívoco, portanto, na medida em que ele reduziu a distinção benjaminiana a que já nos referimos entre "Brot" e "pain" a uma questão de "set of connotations". "'Conclusions' Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'", *Yale French Studies*, n. 69, 1985, p. 40.

20) As aspas justificam-se aqui, assim como em todas as vezes que esta teoria da linguagem aparente indicar uma real história cronológica da linguagem original e da sua perda. Como mais tarde veremos, na verdade o conceito benjaminiano de "origem" (*Ursprung*) deve ser lido num sendido não-cronológico. Com relação à aproximação que se pode fazer entre esta teoria benjaminiana e a de Humboldt, devemos, no entanto, ter em mente, como já notou Derrida, que "Benjamin, que fala amiúde de parentesco entre as línguas, não o faz como um comparatista ou como historiador das línguas. Ele interessa-se não pelas famílias das línguas, mas sim pela afinidade mais essencial e mais enigmática". "Des tours de Babel", in: *Aut-aut*, 189/190, maio/agosto, 1982, p. 82. — Vale destacar que Franz Rosenzweig escreveu no mesmo ano de 1923 o seu "Nachwort zu den Hymnen und Gedichten des Jehuda Halevi", que possui semelhanças profundas com este texto de Benjamin. Rosenzweig fala, por exemplo, que "existe apenas uma linguagem", condena a mera "Eindeutschung des Fremden", ou seja, a germanização da língua estrangeira, e ainda menciona, de modo muito próximo a Benjamin e aos românticos, uma "renovação da língua através de uma outra estrangeira". "Nachwort zu den Hymnen und Gedichten des Jehuda Halevi", in: *Kleinere Schriften*, Berlin, 1937, pp. 201 ss. Cf. também quanto a esta relação de Benjamin com Rosenzweig, Stéphane Moses, op. cit., pp. 633 ss. Quanto à passagem do texto de Benjamin que menciona o tema da renovação da língua via tradução, cf. o trecho em que ele elogia os trabalhos de tradução de Lutero, Voss, George e Hölderlin por terem "alargado os limites da língua alemã" (IV 19).

O próprio Benjamin destaca os elementos do romantismo de Iena desta sua teoria da tradução: "A tradução transplanta, portanto, o original para um domínio lingüístico ao menos neste ponto — ironicamente — mais definitivo, na medida em que ele não pode ser transladado deste novo estado, mas apenas elevado novamente e em outras partes para ele. Não por acaso a palavra 'irônico' pode evocar aqui o ideário romântico. Eles tiveram, na qualidade de primeiros, uma visão acerca da vida das obras, da qual a tradução é uma eminente testemunha. Decerto eles não a reconheceram deste modo, e dedicaram a sua inteira atenção à crítica, que, de qualquer modo, representa um momento, ainda que menor, na sobrevida das obras. Mas, ainda que a teoria deles não tenha praticamente se voltado para a tradução, ainda assim, o grande trabalho de tradução deles caminhava de fato com um sentimento acerca da essência e da dignidade desta forma" (IV 15).[21] Apesar da imprecisão da passagem que afirma a inexistência de uma teoria romântica da tradução, é evidente o grau de filiação ao romantismo de Iena que Benjamin reclama aqui para a sua teoria da tradução, cujo vínculo com o conceito de crítica possui várias conseqüências que veremos no último capítulo deste trabalho. A definição da tradução como algo que em certa medida ultrapassa o original — assim como nos românticos — implica para Benjamin, como ele afirmou posteriormente em 1928, uma associação neste âmbito entre a ciência e a arte (III 121), o que nos traz de volta (outra vez) aos românticos.

O palavrório, a alegoria e a ironia

Não caberia no espaço deste nosso trabalho analisar a fundo o conceito de alegoria desenvolvido por Benjamin tanto no contexto do seu livro sobre o *Trauerspiel*, como no trabalho sobre as passagens de Paris, onde o foco das suas análises recaiu, no que tange ao estudo deste tropo, sobre a obra de Baudelaire. Esta análise requer um estudo voltado especificamente para esse conceito que possui uma história por demais complexa para se permitir resumir sem ser simplificada. (Ela envolve as

21) Cf. ainda, quanto a relação da filosofia da linguagem de Benjamin com a do romantismo, a metáfora — tão freqüente e importante, como já vimos, entre os românticos — dos cacos do mundo originário que devem ser recolhidos da sua "diáspora", no ato da tradução soteriológica ou contra-babélica: "Assim como cacos de um vaso para serem reencaixados devem seguir uns aos outros nos mínimos detalhes, mas não devem ser iguais, assim a tradução, ao invés de se igualar ao sentido do original, deve antes reconstruir com amor na própria língua o seu modo de intentar até os mínimos detalhes para tornar, desse modo, ambas [línguas] reconhecíveis como cacos e ruínas de um vaso, como ruínas de uma linguagem maior" (IV 18).

obras de autores como Breitinger, Winckelmann, Moses Mendelssohn, Lessing, Hagedorn, Herder, Sulzer, Baader, Schiller, Goethe, Moritz, Kant, Hegel, além de muitos outros, entre os quais os próprios F. Schlegel e Novalis.[22]) Mas, por outro lado, não posso deixar de mencionar algumas características centrais desta teoria benjaminiana da alegoria. Além dela ocupar um local central na sua filosofia da linguagem, a sua relação com a teoria romântica da alegoria é evidente — e deve ser matizada.

Nos termos da filosofia da linguagem de Benjamin, a teoria da alegoria é, na verdade, a teoria das línguas "depois da queda". No livro sobre o drama barroco, Benjamin criticou a "apologia" romântica do símbolo enquanto manifestação do absoluto, que estaria na base de uma depreciação da forma alegórica. O símbolo vincular-se-ia, para Benjamin, à redenção (*Erlösung*) e ao "agora místico" ("mystische Nu", I 342), enquanto, por outro lado, a alegoria — marcada pela *separação* entre o "ser imagético" e o significado — aponta justamente para a "facies hippocratica" — doentia, efêmera — da história. Na leitura que Benjamin faz da alegoria barroca, ela vincula-se, portanto, a uma concepção da "história como história do sofrimento do mundo" ("Leidengeschichte der Welt", I 343). "Tanta significação, tanta submissão à morte, porque no fundo a morte cava a linha de demarcação denteada entre a *physis* e o significado" (I 343). Este mundo marcado pela *significação* das palavras, pela ausência de uma relação imediata entre as palavras e as coisas que elas denominam, é caracterizado pela transitoriedade e implica, em última instância, uma visão naturalizada da história: "Se a natureza sempre esteve vencida pela morte, então ela foi desde sempre alegórica" (I 343). A natureza representa o "eternamente efêmero" (I 355). A alegoria como "expressão da convenção" (I 351) agudiza ao extremo o ser arbitrário da língua "pós-babélica", na medida em que nela "toda pessoa, qualquer coisa, toda relação pode significar qualquer outra" (I 350). Benjamin deixa clara a relação desta teoria da alegoria com as idéias do seu *Sprachaufsatz* ao reafirmar: "No pecado mesmo surgiu como abstração a unidade entre a culpa e o significar diante da árvore do conhecimento. O alegórico vive nas abstrações; enquanto abstração, enquanto uma faculdade do espírito da língua mesmo, ele está em casa no pecado" (I 407). Esta alegoria, fruto do pecado e expressão da abstração, determina a destruição da "falsa aparência da totalidade" (I

22) Cf. Manfred Frank, "Allegorie, Witz, Fragment, Ironie", in: *Allegorie und Melancholie*, hsrg. v. Willem van Reijen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, pp. 124-46; Gehard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, 3.ed., 1993; e Bengt Algot Sörensen (org.), *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, op. cit., bem como a sua obra *Symbol und Symbolismus in den ästheischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen, 1963.

352); ela é correlata, então, ao "culto da ruína" (I 354), do fragmento: "Quando, com o *Trauerspiel*, a história adentra-se no palco, ela o faz como escrita.[23] Na face da natureza se encontra a palavra 'história', com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da natureza-história, que é posta na cena com o *Trauerspiel*, é efetivamente presente enquanto ruína. [...] O que se encontra aí desfeito em escombros, o fragmento altamente significativo: esta é a matéria da criação barroca" (I 353 s.). Encontra-se, portanto, segundo Benjamin, no conceito barroco de alegoria, um sistema de equivalências entre a "perda" da linguagem originária, a "perda" da totalidade e o culto da ruína, que, contrariamente ao símbolo — que o faz apenas indiretamente —, aponta constantemente para este caráter efêmero da história-natureza. A presença imperativa da "perda" e o "culto" da ruína são duas marcas centrais da melancolia.

Benjamin descreve a melancolia do indivíduo colocado diante desse mundo esvaziado (I 317). Para o melancólico, com a "perda" da relação natural entre os elementos do mundo, tudo transforma-se em cifra de um saber enigmático (I 319). Na formulação benjaminiana da alegoria barroca, o melancólico e o alegorista resumem a postura do indivíduo moderno diante da imanência do mundo: a sua "mão de Midas transforma tudo o que toca em significações" (I 403).

Tendo em vista estes elementos expostos aqui, não é surpreendente que Benjamin tenha encontrado em Novalis (I 363 e 367) um autor com esta mesma concepção de alegoria acima descrita.[24] Ele nota que "o gênio romântico comunica-se com o tipo espiritual do barroco exatamente no âmbito do alegórico" (I 363). O "maior alegórico entre os poetas alemães" ele encontra também no romantismo: Jean Paul. A conclusão que Benjamin extrai destas comparações é seminal, pois revela, na verdade, o modo como a sua própria teoria deve ser confrontada com a do romantismo. Falando de J. Paul ele escreveu: "Nenhum outro escritor permitiria a uma verdadeira história da expressão romântica melhor ilustrar como o fragmento e a ironia constituem metamorfoses do

23) Novamente estamos diante do nosso *Leitmotiv*: o mundo como escrita também é uma das marcas distintivas da concepção alegórica, que implica a visão de uma imagem do mundo como texto, escrita, alegoria a ser interpretada. Existe uma diferença evidente entre essa escrita alegórica e a simbólica (no sentido do mundo como uma escrita cifrada de Deus). Como ainda veremos, esses dois registros da escrita do mundo se entrecruzam em W. Benjamin.

24) Eis um dos fragmentos de Novalis que Benjamin cita neste contexto: "Poemas — simplesmente *bemsoantes* e cheios de belas palavras — mas sem qualquer sentido ou nexo [*Zusamenhang*] — no máximo algumas estrofes compreensíveis — eles devem [ser] como puros fragmentos [*Bruchstükke* (sic)] das mais diversas coisas. A verdadeira poesia pode ter no máximo um sentido *alegórico* em grande escala e ter um efeito indireto como a música etc. — A Natureza é, portanto, puramente *poética* — e, assim, o quarto de um mágico — de um físico — um quarto de criança — uma casa de despejo e uma dispensa" (W II 769, cit. por Benjamin in I 363).

alegórico. Em suma: a técnica romântica conduz de mais de um ponto de vista à esfera da emblemática e da alegoria"[25] (I 364). Apesar da proximidade de alguns textos de Novalis com relação ao conceito de alegoria que Benjamin tenta resgatar, é na verdade o conceito romântico de ironia que mais se aproxima do seu universo de idéias.[26] Como vimos, a ironia vincula-se nos românticos ao fragmento, à consciência do limite e da impossibilidade de se atingir o absoluto. Ela implica uma alternância entre os opostos, entre o absoluto e o singular. O mesmo ocorre também na descrição benjaminiana da alegoria: "A alegoria instala-se do modo mais duradouro onde o transitório e a eternidade encontram-se mais intimamente" (I 397). A alegoria barroca abarca tanto um momento de eternidade — salvação de um elemento que é resgatado da transitoriedade — como a destruição da aparência da totalidade.

A alegoria no século XIX, ou melhor, a alegoria baudelairiana, uma vez que esta forma não era de modo algum a predominante no século passado[27], também nasce do sentimento de transitoriedade que é ainda mais radicalizado com o advento da cidade moderna. "Aquilo de que se sabe que logo não mais se terá diante de si, torna-se imagem" ("Das, wovon man weiß, daß man es bald nicht mehr vor sich haben wird, das wird Bild", I 590), afirmou Benjamin no seu "A Paris do segundo Império em Baudelaire" ("Das Paris des Second Empire bei Baudelaire") de 1938. A este sentimento de efemeridade do mundo liga-se o "spleen": "O spleen é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência" (V 437). E ainda: "A experiência da alegoria, que a detém nos escombros, é propriamente a da efemeridade eterna" (V 439). (Como veremos, o historiador/alegorista benjaminiano é aquele que se dirige para as ruínas da história/catástrofe para recolher os seus cacos.)

A relação da teoria da alegoria de Benjamin com a ironia romântica também deixa-se explicitar no papel que estas duas formas assumem na destruição da "bela totalidade" da obra de arte. Para compreender isto devemos não perder de vista o fato de Benjamin, no seu *Passagen-Werk*, ter procurado combinar a sua teoria da linguagem com a análise do "historiador materialista". Um fragmento seu é revelador quanto a este ponto: "Wilhelm von Humboldt transferiu a ênfase para as línguas, Marx e

25) *Origem do drama barroco alemão*, Sérgio Paulo Rouanet (trad.), São Paulo: Brasiliense, 1984, 210 = I 364.

26) Deve-se ter em conta também que, historicamente falando, a ironia também foi considerada pela Retórica como uma modalidade do discurso alegórico. Cf. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, op. cit., v. 4 , p. 579. Em Lausberg, lê-se: "Sob o termo de *allegoria* considera-se também a ironia como um *genus* próprio." Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, 3.ed., 1990, §896, p. 442. Cf. Quintiliano, 8, 6, 44.

27) "A visão alegórica que no século XVII era criadora de um estilo, já não o era mais no século XIX. Baudelaire estava isolado enquanto alegorista" (I 690).

Engels a transferiu para as ciências naturais. Também o estudo das línguas possui funções econômicas. Ele vai ao encontro do comércio cosmopolita; já o das ciências naturais, em contrapartida, vai ao encontro do processo de produção" (V 591). A sua interpretação da alegoria moderna, então, conectou a teoria do valor à teoria da linguagem: "O alegorista pega ora aqui, ora lá, do fundo deserto que o seu saber põe a sua disposição, um pedaço, coloca-o ao lado de outro e vê se eles se encaixam: aquele significado para esta imagem ou esta imagem para aquele significado. Não se pode predizer o resultado nunca; pois não existe nenhuma mediação natural entre ambos. O mesmo passa-se entre a mercadoria e o preço. [...] As modas das significações mudam quase tão rapidamente quanto o preço das mercadorias. Com efeito, significado das mercadorias quer dizer: preço; enquanto mercadoria ela não possui nenhum outro. Daí porque o alegórico está na mercadoria, no seu elemento" (V 466). A sociedade de produção e consumo de massa está na base da descrição benjaminiana da alegoria moderna. Mas não é só. Ela é também, ao mesmo tempo, a alavanca que impele a queda da obra de arte aurática:[28] "Para a queda da aura, a produção em massa constitui o elemento econômico principal e a luta de classes o elemento social principal" (V 433). Portanto a melancolia, "o spleen de Baudelaire é a lamentação acerca da queda da Aura" (V, 433): "Le Printemps adorable a perdu son odeur", afirmaram Benjamin e Baudelaire. "As épocas que tenderam para a expressão alegórica experimentaram uma crise da aura" (V 462). Em suma, assim como a ironia, dentro da teoria romântica da arte, implicava uma quebra na aparente auto-suficiência da obra de arte, do mesmo modo, na teoria da alegoria, esta aparece como antípoda da concepção aurática da obra de arte. Ironia e alegoria opõem-se à concepção de obra de arte fechada em si mesma e totalizante (orgânica) — o que conecta Benjamin e os românticos enquanto teóricos destes conceitos.

Mimologismo

Como já vimos, no final do seu *Sprachaufsatz* Benjamin tratara de

28) Benjamin desenvolveu o seu conceito de "aura", a saber, de "obra de arte aurática" sobretudo no seu "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" (*Kunstwerkaufsatz*) (1936) e no texto "Sobre alguns motivos [temas] em Baudelaire" ("Über einige Motive bei Baudelaire") (1939). A aura caracteriza a obra de arte pré-reprodução serial típica do capitalismo. A aura é a aparição tanto da tradição, da história, como também só pode existir numa sociedade que tenha uma relação cultual com as obras de arte. Daí a famosa definição da aura como "a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja". ("A obra de arte na era de sua reprodutibiliodade técnica", in: *Obras escolhidas*, v. I, S. Paulo Rouanet (trad.), São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 170 = I 440.)

explicitar que as línguas singulares guardavam ainda um elemento simbólico, um índice da linguagem única, um "símbolo do não comunicável" (II 156). Benjamin, em 1933, procurou reformular estas suas concepções dentro de uma análise antropologizante, que na verdade manteve a mesma estrutura central dos seus escritos anteriores. Ele iniciou o seu estudo sobre a "Doutrina das semelhanças" afirmando: "um olhar lançado à esfera do 'semelhante' é de importância fundamental para a compreensão de grandes setores do saber oculto" (II 204). Ele descreveu a partir daí a faculdade mimética do homem em seus aspectos filo e ontogenéticos: as brincadeiras infantis[29], a nossa capacidade de ler as fisionomias, por um lado, e a antiga doutrina da relação entre o micro e o macrocosmos e os horóscopos, por outro, constituiriam provas de tal faculdade. Após detectar no seu presente uma decadência em tal faculdade de perceber estas "correspondências e analogias mágicas", ele fundamenta tal faculdade na nossa capacidade de perceber "semelhanças não-sensíveis" ("unsinnliche Aehnlichkeiten", II 207). Para Benjamin a *linguagem* constitui o maior documento desta faculdade e da existência das semelhanças não-sensíveis. "[...] se a linguagem, como é óbvio para as pessoas mais perspicazes, não é um sistema convencional de signos[30], é imperioso recorrer, no esforço de aproximar-se da sua essência, a certas idéias contidas nas teorias onomatopaicas, em sua forma mais crua e primitiva. A questão é: podem essas intuições ser adaptadas a uma concepção mais estruturada e mais lúcida?"[31] Benjamin reclama, portanto, uma sustentação mais precisa para a teoria onomatopaica, ou mimológica da linguagem; a sua resposta é: as diferentes línguas estariam entrelaçadas por meio desta origem não-sensível comum a todas elas.[32] A seguinte passagem deste mesmo ensaio não está longe dos conceitos de "modo de intentar", "Art des Meinens" e de "linguagem pura", que Benjamin

29) Assim como em Novalis, Benjamin vê na criança alguém capaz de perceber as afinidades ocultas que, segundo eles, perpassam toda a realidade. Nos fragmentos do *Passagen-Werk* encontra-se anotado, por exemplo, o seguinte texto de Baudelaire: "'L'enfant voit tout en *nouveauté*; il est toujours *ivre*'" (V 312).

30) O que nos recorda uma passagem semelhante do seu *Sprachaufsatz* (II 150) que citei anteriormente.

31) *Obras escolhidas*, v. I, op. cit., p. 110 s. = II 207.

32) Benjamin, numa carta a Scholem, relacionou o seu "Über das mimetische Vermögen" — uma outra versão da mesma época do "Lehre von Aehnlichen" — com um capítulo da tradução do *Zohar* (de autoria do próprio Scholem) que ele acabara de ler, nos seguintes termos: "De qualquer modo, o conceito de semelhança não-sensível [*unsinnlichen Ähnlichkeit*] aí desenvolvido [sc. no "Über das mimetische Vermögen"] encontra uma ilustração reiterada no modo como o autor do *Zohar* compreende as formações sonoras e, mais ainda, os signos da escrita, como depósitos de conexões universais." (B 694) Portanto a afirmação de Scholem, "Benjamin foi por muito tempo um puro místico da linguagem", parece justificar-se. ("Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala", op. cit., p. 8.)

havia desenvolvido no seu ensaio sobre a tradução: "Se ordenarmos várias palavras das diferentes línguas, com a mesma significação, em torno deste significado, como seu centro, pode-se verificar como todas essas palavras, que não tem entre si a menor semelhança [possuem diferentes "modos de intentar"], são semelhantes ao significado situado no centro [igualam-se no apontar para a mesma linguagem pura]."[33] Assim como a língua nomeadora dos homens estava baseada na capacidade de o homem ler os signos ("Zeichen") que Deus deixara nas coisas (II 152), aqui se trata também da faculdade de o homem ler tais "semelhanças não-sensíveis" na escrita do mundo; de uma leitura não só profana mas que também leve em conta o âmbito mágico do significado (II 209). Pois, aqui novamente, assim como nos românticos de Iena, trata-se de resguardar este "se se quiser, lado mágico da linguagem" ("wenn man so will, magische Seite der Sprache", II 208). Mas a resposta à questão que subjaz a todos estes textos — a saber: à pergunta acerca do fundamento e da origem da linguagem (e, num segundo nível, acerca da origem das línguas) — revela uma solução complexa dentro da tradicional querela crátilo-hermogeana que atravessa toda a história da filosofia e, em particular, da filosofia da linguagem. Enquanto a doutrina da linguagem pura — e dos resquícios da mesma na faculdade mimética do homem — sugere a motivação das palavras e aproxima Benjamin da postura de Crátilo — que defende, como se sabe, a "naturalidade" dos nomes —, a sua concepção do "pecado original" no âmbito da linguagem aproxima a concepção de Benjamin da de Hermogenes, o opositor de Crátilo, partidário da origem arbitrária dos nomes. A suma desta teoria revela-se, portanto, equivalente à dos românticos: Benjamin possui uma concepção da linguagem que mantém (estruturalmente) lado a lado uma teoria da sua arbitrariedade — que se manifesta nos seus conceitos de melancolia e alegoria — e da sua magia — que se conecta ao seu elemento "simbólico", não-comunicativo que, como ainda veremos mais de perto, possui uma função chave dentro da teoria do conhecimento de Walter Benjamin.

Linguagem, instrumento e metafísica

Benjamin, no seu ensaio publicado na *Zeitschrift für Sozialforschung*, "Problemas da sociologia da linguagem" ("Probleme der Sprachsoziologie"), de 1935, analisou diversas definições da linguagem e da sua origem em vários autores, indo de Platão a Piaget. Nesse trabalho ele deteve sua atenção nos autores cronologicamente mais próximos a

33) *Obras escolhidas*, v. I, op. cit., p. 111 = II 207.

ele. Apesar do tom geral do ensaio aparentemente apenas descritivo e "imparcial", o próprio Benjamin revelou numa carta ao seu amigo Werner Kraft a proximidade deste artigo com as suas próprias concepções: "Quanto à sua nota acerca da minha exposição sobre a teoria da linguagem, cujos limites estavam fixados de antemão pela forma: ela não prejudica em nada no que tange a uma 'metafísica' da linguagem. E, ainda que não de modo manifesto, ela foi arranjada para conduzir exatamente àquele local onde se encontra a minha própria teoria da linguagem, que eu redigi em Ibiza há muitos anos numa nota programática bem pequena"[34] (B 705). Esta "nota programática" a que esta carta se refere consiste justamente no seu "Sobre a faculdade mimética" ("Über das mimetische Vermögen") e na sua primeira versão, a "Doutrina das semelhanças" ("Lehre vom Aehnlichen"). De fato, Benjamin, no seu escrito de 1935 sobre a sociologia da linguagem, não bloqueou o caminho que conduziria à sua própria teoria da linguagem; antes, muito pelo contrário, esta encontra-se lá com todos os seus traços característicos.

Como já vimos, no seu trabalho sobre as semelhanças, Benjamin reivindicara uma elaboração mais estruturada e lúcida das doutrinas onomatopaicas (II 207). Aqui neste trabalho de 1935, após descrever as concepções de, entre outros, Ernst Cassirer, Lévy-Bruhl, Carnap, Edmund Husserl, Bühler e Wygotski, ele encerra o seu ensaio tratando da origem mimológica da linguagem tal como ela é abordada particularmente por Richard Paget:

> [...] segundo Paget — afirma Benjamin —, a articulação, como gesto do aparelho de linguagem, abarca o grande âmbito da mímica corporal. O seu elemento fonético é o portador de uma comunicação, cujo substrato originário era uma gesticulação expressiva.
>
> Com as colocações de Paget [...] opõe-se à teoria onomatopaica ultrapassada, que poderia ser designada como uma teoria mimética no sentido estreito, uma teoria mimética num sentido muito mais amplo. É um grande arco que a teoria da linguagem curva, das especulações metafísicas de Platão até o testemunho dos modernos. (III 478)

E, citando o próprio Paget, ele acrescenta: "Em que consiste portanto a verdadeira natureza da linguagem falada? A resposta, pressentida por Platão, [...] anunciada pelo abade Sabatier de Castres em 1794, formulada pelo doutor J. Rae, de Honolulu, em 1862, retomada em 1895 por Alfred

34) É interessante citar a continuação dessa mesma passagem: "Eu fiquei muito surpreso ao encontrar correlações significativas entre essa teoria [da linguagem] e o ensaio de Freud 'Telepathie und Psychoanalyse', que pode ser encontrado no Almanaque de psicanálise de 1935." Ou seja, as "afinidades eletivas" da obra de Benjamin encampavam não apenas a "mística" cabalista da linguagem, mas também estendiam-se na direção das "novas descobertas" realizadas por Freud no campo da psicanálise.

Russel Wallace [...] e aceita finalmente pelo autor do presente trabalho, é que a linguagem falada não é senão uma forma de um instinto animal fundamental: o instinto de um movimento expressivo mimético pelo meio do corpo."[35] Os elementos contidos em autores como Paget — ou mesmo Mallarmé, que também é citado em seguida — permitem vislumbrar o umbral de uma nova "fisiognomia da linguagem" ("Sprachphysiognomik", III 478) que "na sua dignidade científica assim como no seu alcance conduz para muito além das tentativas primitivas dos onomatopeístas" (III 478). Portanto, apesar de Benjamin aparentemente tratar com desprezo o elemento "metafísico" do mimologismo platônico, como vimos, na carta a Kraft ele já indicara a compatibilidade das idéias deste seu ensaio com a sua própria concepção acerca da "essência" da linguagem.[36] Assim como no seu trabalho sobre as semelhanças, ele reelaborara a sua visão original utilizando um conceitual e um registro advindos da antropologia, aqui neste trabalho de 1935, trata-se de uma tentativa de conectar a sua concepção mimológica da linguagem às ditas pesquisas científicas de então. De qualquer modo, ele procurou destacar o elemento não comunicativo da linguagem, o seu aspecto que transcende a simples função instrumental. Com efeito, referindo-se a Paget ele volta a este mesmo *Leitmotiv* que marca a sua reflexão sobre a linguagem: "o que caracteriza Paget é a generosidade com a qual ele abarca o desenvolvimento do conjunto das energias lingüísticas. Se outros valorizaram a função semântica da linguagem e esqueceram-se do seu caráter expressivo [*Ausdruckscharakter*], das suas forças fisiognômicas, justamente estas pareceram a Paget não menos dignas de um desdobramento do que aquele primeiro elemento" (III 479). Paget remete com suas pesquisas justamente ao modelo de uma linguagem tomada "não como instrumento" (III 480). Benjamin nota uma manifestação paradigmática dessa linguagem nas palavras que ele cita de outro lingüista, Kurt Goldstein, acerca de uma paciente afásica:

> Não poderíamos encontrar nenhum exemplo melhor para mostrar o quanto é falso considerar a linguagem como um instrumento. Mesmo no homem normal ocorre que a linguagem não seja utilizada como instrumental. [...] Mas esta função instrumental pressupõe que a linguagem represente basicamente algo totalmente diverso, assim como ela também representara antes para o doente, antes da sua doença, algo inteiramente diverso [...] Logo que o homem se serve da linguagem para estabelecer uma ligação consigo mesmo ou com um dos seus pares, a linguagem não é mais um instrumento, não é mais um meio, mas antes uma manifestação, uma revelação do ser mais interno e do vínculo psicológico que nos liga a nós mesmos e aos nossos pares.[37]

E, fechando o seu texto, Benjamin acrescenta: "Esta visão é aquela que se encontra, explicitamente ou tacitamente, no início da sociologia da linguagem" (III 480); ou seja: ele de fato introduziu vários elementos da sua "metafísica" romântica da linguagem neste seu trabalho, na medida em que valorizou o lado não-instrumental desta, o seu mimologismo e o seu caráter expressivo (quase que em detrimento da sua função semântica).

Excurso: Baudelaire, Mallarmé, Valéry e a linguagem poética

Esta valorização do elemento não-comunicativo da linguagem, da sua "força fisiognômica", e, sobretudo, a constante reafirmação do caráter motivado e portanto não-arbitrário das palavras, o seu ser necessário, a afirmação da correlação entre os nomes e as coisas, faz com que pensemos numa frase singular de Haroldo de Campos acerca da discussão sobre a arbitrariedade do signo lingüístico: "Em todo caso, o que se poderá desde logo sustentar de maneira incontestável é que na poesia (onde, como proclama Jakobson[38], *reina o jogo de palavras, a paronomásia*, figura esta entendida num sentido amplo de correlação de som e sentido) esta arbitrariedade não existe."[39] Ora, é justamente a reflexão acerca da relação som-sentido que está na base de uma "tradição" tão cara a Benjamin e tão citada e estudada por ele, a saber, aquela constituída pelos poetas Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Para estes autores — assim como para Benjamin e os românticos —, graças a noções como a de semelhança ou

---

35) Richard Paget, "L'Evolution du langage", *Psycologie du langage*, Paris, 1933, p. 93. Na verdade essa teoria "mais moderna" do mimologismo deve muito aos teóricos do século XVIII, não apenas ao abade Sabatier de Castres. Cf. sobretudo Diderot na sua *Lettre sur les sourds et muets* de 1751. (Diderot, *Lettre sur les surds et muets [à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent], Diderot Studies VII*, Edited by Otis Fellows, Genève, 1965, sobretudo pp. 56 ss.). Cf. Paul Kuehner, *Theories on the Origin and Formation of Language in the Eighteenth Century in France*, Philadelphia: Un. of Pennsylvania, 1944.

36) Ou, como o próprio Benjamin definiu esta sua faceta em 1935 numa outra carta ao seu amigo Werner Kraft: "pensamento diretamente metafísico, ou, mesmo, teológico" (B 659).

37) Kurt Goldstein, "L'analyse de l'aphasie et l'étude de l'essence du langage". *Psychologie du langage*, ed. cit., pp. 495 s.

38) Jakobson, aliás, encontra-se entre os modernos teóricos da linguagem que mais destacaram o elemento icônico do signo lingüístico, como podemos ler no seu "À procura da essência da linguagem", in: *Lingüística e comunicação*, I. Blikstein e J.P. Paes (trad.), São Paulo: Cultrix, 1988, pp. 98 ss.

39) Haroldo de Campos, "Comunicação na poesia de vanguarda", in: *A arte no horizonte do provável*, op. cit., p. 143. Cf. também a seguinte passagem de R. Barthes: "No fundo, o escritor, intimamente, acredita que os signos não são arbitrários e que o nome é uma propriedade natural da coisa: os escritores estão do lado de Crátilo, não de Hermógenes." *Crítica e verdade*, M. Ferreira (trad.), Lisboa: Edições 70, 1987, p. 51.

de correspondência, analogia e afinidade, a paronomásia reina não apenas no âmbito da linguagem, mas também no mundo das coisas, e deve conduzir também a relação entre estas duas esferas. Vale a pena nos determos um pouco na obra desses autores para compreendermos melhor tanto a concepção benjaminiana da linguagem, como também um elemento característico básico dela: tanto os românticos quanto estes escritores franceses estabeleceram uma teoria da linguagem do ponto de vista da linguagem poética, ou, se se preferir, da função poética[40] da linguagem.

Num *curriculum vitae* do Dr. Walter Benjamin podemos ler: "Meu interesse pela lingüística caminhava junto com a minha atração pela literatura francesa. Neste domínio a minha atenção foi a princípio concentrada na teoria da linguagem tal como ela emana das obras de Stéphane Mallarmé" (VI 226). No seu ensaio sobre a tarefa do tradutor, Benjamin recorreu justamente a Mallarmé para indicar "a saudade [*Sehnsucht*] daquela linguagem que se deve destacar na tradução" (IV 17): "Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accesoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité."[41] Não deixa de ser sintomático o fato de Benjamin não ter traduzido justamente essa passagem — num texto sobre a tradução como regida pelo *double bind* da necesidade/impossibilidade. Esse texto de Mallarmé pode ser denominado de performático, no mesmo sentido que afirmamos acima

40) O próprio Haroldo de Campos já chamou a atenção para as afinidades existentes entre o conceito de "linguagem pura" de Benjamin e a noção de "função poética" descrita por Jakobson. Cf. "Da tradução à transficcionalidade", in: *34 Letras*, n. 3, mar./1989, p. 82.

41) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, 1945 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 363 s. Cit. por Benjamin in IV 17. Benjamin também lançou mão de uma citação extraída de um texto de Mallarmé no seu "Probleme der Sprachsoziologie" para estabelecer um paralelo entre a teoria onomatopaica da linguagem e a descrição que Mallarmé faz de uma dançarina; em ambos os casos explicitar-se-iam modulações de um mesmo poder mimético: "A savoir que la danseuse *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc." Id., p. 304, cit. por Benjamin in III 478. Ao comparar indiretamente a linguagem à metáfora, Benjamin retoma, na verdade, a relação que ele já estabelecera entre as línguas e a tradução: metáfora — de *metá phérein* — significa, em alemão, literalmente, *über-tragen* (traduzir), "levar mais além", significado este que, como vimos, é tomado ao pé da letra tanto por Benjamin como também pelos românticos nas suas respectivas teorias da tradução. Vale lembrar que para Rousseau a "primeira língua" era metafórica: "La langue figuré fut la premier à naître. Le sens propre fut trouvé le dernier. [...] D'abord on ne parla qu'en poésie". (Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des Langues*, introduction et notes par Angèle Kremer-Marietti, Paris, 1974, p. 97.)

que Novalis criou uma obra que performaticamente aplicava os seus conceitos na sua prática textual — no seu "germe de enciclopédia" denominado de *Algemeine Brouillon*. Pois, afinal de contas, o que Mallarmé perfaz nesse texto é uma escritura ela mesma "para além" do semântico e gramatical: uma escritura que *frappe*. O elemento central dessa passagem é o seu (irredutível) *estilo*, o seu *gestus* de "ser-fragmentária", o trabalho com os cortes e saltos — e salto em alemão, *Sprung*, eu recordo mais uma vez, é o termo que tanto os românticos alemães como Benjamin destacaram no termo *Ursprung* (origem), para eliminar dele qualquer teor cronológico ou ontológico. A "origem" — como o Absoluto para Schlegel e Novais — é atingida justamente na cesura, no corte: na interrupção.

Já em Baudelaire, como notamos acima, o tema das correspondências levara-o a fórmulas nada estranhas aos primeiros românticos: "La nature n'est qu'un dictionnaire. [...] Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes."[42]

Tanto Mallarmé como Valéry refletiram intensamente acerca da dicotomia, central para eles, entre a linguagem prosaica e a poética. "Deve haver algo de oculto no fundo de tudo, eu creio decididamente em algo de abscôndito, significante fechado e escondido, que habita o comum"[43], afirmou Mallarmé. O significante encerra, para ele, elementos que vão muito além do simples significado. O seu *Un coup de dés* — apreciado por Benjamin —, além de indicar a emancipação radical da linguagem da poesia, implicava também justamente um resgate da dignidade da palavra *escrita*, da sua forma, do espaço físico por ela ocupado. Num texto de 1895 Mallarmé formulou cratilianamente: "*S*, eu digo, é a letra analítica; dissolvente e disseminante por excelência: eu peço perdão por pôr a nu os antigos locais sagrados que... ou de mostrar-me pedante até os ossos, eu encontro aí a ocasião de afirmar a existência, além do valor verbal, também daquele puramente hieroglífico da palavra ou do livro enigmático [*grimoire*], de uma secreta direção indicada confusamente pelo ortógrafo e que converge misteriosamente com o signo puro geral que deve marcar o verso."[44]

Valéry foi quem levou mais longe a teoria da difereça das linguagens prosaica e poética. Ele tentou superar o controle a que as palavras nos submetem através da crítica da "linguagem ordinária". "As palavras

42) Baudelaire, op. cit., pp. 753 ss. Reiner Dieckhoff notou em seu trabalho que um dos pontos que ligam os românticos, e particularmente Baader, a Baudelaire é a conexão de ambos com as doutrinas de Louis Claude de Saint-Martin, um pensador da linha mística da maçonaria francesa do século XVIII. Cf. Reiner Dieckhoff, *Mythos und Moderne. Über die verborgene Mystik in den Schriften Walter Benjamins*, Köln, 1987, p. 24.

43) Mallarmé, op. cit., p. 383.

44) Id., p. 855.

(reais) são criadas pelo uso estatístico, pela necessidade geral ou restrita", "Les mots (réels) sont créés par usage statistique, par besoin général ou restreint."[45] Esta linguagem ordinária, arbitrária, Valéry iguala à prosa. A principal característica desta linguagem é justamente a sua transitividade — que os filósofos, segundo Valéry, não percebem.[46] O objetivo desta linguagem é a comunicação; uma vez decodificada a mensagem, o texto vira letra morta, extingui-se.

> O andar, como a prosa, visa um objeto preciso. Ele é um ato dirigido para algo e o nosso fim é alcançá-lo. [...] Não existem deslocamentos pelo andar que não sejam adaptações especiais, mas que são a cada momento abolidos e como que absorvidos pelo cumprimento do ato e pelo fim alcançado.
>
> A dança é uma coisa totalmente diferente. Ela não vai a lugar nenhum. Se ela persegue um objeto não é senão um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorrir — que se forma finalmente na face daquele que o exigia do espaço vazio. [...] eu fui compreendido [...] meu discurso não existe mais: ele foi substituído inteiramente pelo seu sentido.[47]

Valéry faz uma crítica da gradativa extinção do leitor ativo.[48] Para ele a leitura total, sem a qual a linguagem poética não funciona, deveria

45) *Cahiers*, v. I, Paris, 1973 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 442.

46) Valéry caracterizou de maneira exemplar este elemento transitório da palavra num trecho da sua conferência "Poésie et pensée abstraite": "[...] Cada palavra, cada uma das palavras que nos permite alcançar tão rapidamente o espaço de um pensamento e de seguir o impulso da idéia que constrói ela mesma a sua expressão, parece-me uma dessas pranchas leves que jogamos sobre um fosso ou sobre uma fenda de uma montanha e que suportam a passagem do homem movimentando-se vivamente. Mas que ele passe sem pesar, que ele passe sem parar — e sobretudo, que ele não se distraia dançando sobre a prancha fina para testar a sua resistência [...] Consulte a vossa experiência; e você perceberá que nós compreendemos aos outros e que nós compreendemos a nós mesmos apenas graças à *velocidade da nossa passagem pelas palavras*. [...] Mas como fazer para pensar [...] se nós tomamos a linguagem como essencialmente provisória [...]?" *Œuvres*, v. I, Paris, 1973 (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 1317 s.

47) Id., pp. 1330 s. Essa correlação entre a prosa e a marcha e, por outro lado, a poesia e a dança tem uma história que pode ser percorrida desde os tratados de poética e de retórica da Antigüidade, perpassa todo o século XVIII para vir até Valéry. Tratei desse tema na minha tese de doutorado: *Prosa — Poesie — Unübersetzbarkeit. Wege durch das 18.Jahrhundert und von den Frühromantikern bis zur Gegenwart*, tese de doutorado, Universidade Livre de Berlim, 1996. — Quanto à crítica da linguagem como campo meramente hermenêutico, isto é, limitado ao trabalho da compreensão, cf. o importantíssimo texto de Friedrich Schlegel "Über die Unverständlichkeit" ("Sobre a incompreensibilidade") onde, entre outras passagens preciosas, pode-se ler: "O que pode ser mais atrativo em tudo que se relaciona com a comunicação de idéias senão a questão se essa comunicação é em geral possível? [...] eu queria mostrar que a incompreensibilidade a mais pura e maciça obtém-se justamente da ciência e da arte, que propriamente partem da compreensão e do tornar compreensível, a saber da filosofia e da filologia." (KA II, pp. 363 s.)

48) Cf. id., p. 645.

abarcar a experiência do ler juntamente com a do *ver* o texto. A *tarefa* que ele atribui ao poeta é justamente a de reunificar a relação *son/sens* que a linguagem prosaica nega. Como ele afirmou com relação a Mallarmé, o poeta deve acreditar mais na "força própria da palavra" em detrimento de seu "valor de troca". Enquanto o texto ordinário está ligado à máxima: "*Você não me leria se já não tivesse me compreendido*", "*Tu ne me lirais pas si tu ne m'avais déjà compris*"[49]; o texto do poeta deve estar voltado para a recriação da linguagem. "Eu acabo de invocar a *memória* e a *magia*. [§] É que a poesia liga-se sem dúvida alguma a um estado dos homens anterior à escritura e à crítica. Eu encontro, portanto, um *homem muito antigo* em todo verdadeiro poeta: ele bebe ainda nas fontes da linguagem; ele inventa os seus 'versos', — mais ou menos como os primitivos mais bem dotados deviam criar as 'palavras', ou os ancestrais das palavras."[50] Mallarmé — que para Valéry representou o modelo do poeta — relaciona-se, para ele, com o valor mais espiritual da linguagem; Mallarmé — afirmou Valéry — "compreendeu a linguagem como se ele a tivesse inventado".

Para Valéry, enquanto o âmbito da literatura ordinária busca apenas o sentido (finito) do texto, para a poesia o que importa é o *valor* (infinito). Assim, fica fácil compreender a *boutade* de Mallarmé tão freqüentemente citada por Valéry: "Ce n'est point avec des idées [...] que l'on fait des vers. C'est avec des *mots*." ("Não é de modo algum com idéias [...] que se faz os versos. É com *palavras*"). A poesia usa "mots-musique"; não quer transmitir mensagens, andar, quer desviar-se, dançar. A linguagem da poesia é, para Valéry, uma "langage dans un langage" — para usar uma expressão cara aos românticos de Iena, linguagem elevada à potência. Ela, contrariamente à linguagem ordinária, não nasce da vida prática, não visa uma comunicação imediata na qual as palavras *servem* a um determinado fim e se evaporam no ato de significar. O universo poético liga-se a uma ordem que ultrapassa a mera compreensão. Nele a palavra circula, como afirma Valéry: "*aux dépens de sa signification finie*" ("*em detrimento da sua significação finita*"). Valéry quis justamente expressar as coisas do espírito, para as quais não existem, segundo ele, nomes na linguagem cotidiana que as expressen. "Hérésie! que traduire dans le langage ordinaire — c'est-a-dire fait par usages sales, mêlés et distincts — les résultats d'observations pures" ("Heresia! traduzir-se na linguagem ordinária — ou seja, feita por usos sujos, misturados e distintos — os resultados de observações puras").[51] Para esse autor, enquanto a lingüística deve se ocupar do uso estatístico das palavras, ao poeta cabe o papel de "agent d'*écarts*", "agente dos *desvios*". Valéry equivale o escritor a um putschista: "A linguagem deve-se ao sufrágio

49) Id., p. 638.

50) Id., p. 651.

51) *Cahiers* I, op. cit., p. 385.

universal — uma palavra é um eleito da nação que por vezes não é reeleito. E mesmo as locuções. [§] Os escritores — e mesmo os outros fazem pequenos golpes de estado."[52] Para Valéry "pensar profundamente" era equivalente a "pensar o mais longe possível do automatismo verbal".[53]

Finalmente, encontramos também em Valéry o conceito ampliado de tradução. "Devemos buscar, buscar indefinidamente"— anotou ele nos seus famosos cadernos — "aquilo do que tudo o que nós falamos não é senão tradução."[54] Trata-se "da coisa-em-si" — mas qual o seu estatuto: o de uma proto-estrutura sem a qual a linguagem não poderia existir e funcionar. A língua só existe com essa falta e em torno dela. Ela é marcada por ser eternamente *segunda* natureza (tradução), à qual sempre *faltará* a "primeira" natureza. De Mallarmé ele afirmou: "Il ne voyait à l'univers d'autre destinée concevable que d'être finalement *exprimé*", ("Ele não via para o universo outro destino concebível senão o de ser finalmente *exprimido*").[55]

O tom do romantismo de Iena — com a sua teoria do romance como obra Ideal infinita e concepção do mundo como originado e retransformado em escrita pela poesia — também é inconfundível nesta passagem onde Valéry esclarece o conceito de *poésie pure*: "[...] eu havia escrito que a poesia pura não era senão um limite situado no infinito, um ideal da potência de beleza da linguagem... Mas é a direção que importa, a tendência em direção à obra pura. É importante saber que toda poesia se orienta para alguma *poesia absoluta*... Mallarmé pensou na sua existência e procurou, a todo custo, aproximar-se dela pelos desenvolvimentos da sua arte."[56] A poesia pura uma vez atingida seria a

52) Id., p. 416.

53) *Œuvres*, op. cit., v. I, p. 1273. Noções como esta de quebra da automatização da linguagem, a percepção do discurso do artista como um misto de linguagem tradicional e linguagem artificial (individual); além da própria teoria valériana do ato da leitura acima descrita, faz com que Valéry seja vinculado — com razão — à tradição da hermenêutica literária, na linha que vai desde Schleiermacher (que possui uma concepção de obra poética, em muitos pontos, próxima da de Valéry) até Mukarovsky e a escola mais recente da estética da recepção de Jauß e Iser. "Plagiaire", afirmou Valéry, "est celui qui a mal digéré la substance des autres: il en rend des morceaux reconnaissables." *Œuvres*, op. cit., v. II, p. 677. Ou seja: a literatura só existe dentro da intertextualidade, da história da recepção dos textos. Por outro lado, a concepção da linguagem de Valéry está muito além da concepção da hermenêutica, que fica restrita ao campo metafísico da representação.

54) *Cahiers*, op. cit., p. 405.

55) *Œuvres*, op. cit., v. I, p. 622.

56) Id., pp. 676 s. Aqui não caberia entrar numa (longa) discussão — que extrapolaria os nossos objetivos — acerca da relação entre estas concepções de Valéry e a teoria romântica da prosa. Apesar da aparente incompatibilidade entre ambas, um olhar mais detido poderá revelar que o conceito de prosa de que Friedrich Schlegel trata não é diverso do de Valéry, e, portanto, a aproximação entre estas duas teorias é absolutamente legítima. Na verdade, Valéry possui dois conceitos bem distintos de prosa. Por um lado ele critica a linguagem da prosa no seu sentido de linguagem na

poesia do mundo — a tradução total do mundo em poesia, vale dizer, a suspensão da distância entre as "palavras e as coisas". Valéry acentua — ainda que a contragosto — o tom místico desta concepção que ele atribuiu a Mallarmé mas que também aplicava-se a ele próprio: "Cada bela obra já acabada representava para ele [sc. Mallarmé] alguma página de um Livro supremo ao qual deveria conduzir uma consciência sempre mais lúcida e um exercício sempre mais puro das funções da palavra. Ele atribuía ao ato do poeta uma significação universal e uma espécie de valor que nós seríamos tentados a denominar de 'místico', se esta palavra não fosse daquelas que não se deve nunca empregar."[57]

Tanto estes autores quanto Benjamin, ao colocarem o maior peso das suas definições da linguagem não na função comunicativa, mas sim na própria palavra enquanto configuração visual e acústica, fizeram-no dentro do âmbito de uma crítica da linguagem ordinária (não no sentido de depreciá-la, mas antes de elevá-la e até mesmo de encontrar nela elementos poéticos). Como notou Peter Szondi no seu posfácio aos *Städtebilder* de Benjamin, "a tensão entre o nome e a realidade" está na "origem da poesia"[58]; é neste espaço que se desenvolvem as reflexões destes autores. Já no seu *Sprachaufsatz* Benjamin criticara, como vimos, o que ele denominou então de "concepção burguesa da linguagem, cuja não-sustentação e vazio" ele tentou demonstrar naquele texto. Dessa concepção ele escreveu: "Ela afirma: o meio da comunicação é a palavra, o seu objeto o elemento material, o seu destinatário uma pessoa" (II

qual estaria ativa sobretudo a sua função comunicativa. Mas ele também praticou e teorizou uma prosa (romântica) que tinha em mira justamente a confecção do "livro total", absoluto — isso se deu sobretudo na sua vastíssima (des-)obra denominada *Cahiers*. De resto, também encontra-se em Novalis uma teoria da prosa em oposição à poesia com as mesmas colorações desta teoria valériana da prosa comunicativa. Cf. W 537 e 547. É evidente que aqui não se trata de se perceber *influências*, mas apenas afinidades entre o pensamento destes autores. Blanchot, aliás, já teve a oportunidade de destacar a proximidade entre Valéry e o grupo do *Athenäum*. Cf. o seu "L'Athenaeum", in: *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969, p. 519; cf. ainda Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris 1991; e sobretudo o trabalho esclarecedor de Gerhard Weber, *Novalis und Valéry. Ver-Dichtung des Ich. 1800/1900*, Bonn/Berlin, 1992.

57) Id., p. 685.

58) *Städtebilder*, Frankfurt a.M., 1963, p. 92. O próprio Benjamin destacou este fato em várias ocasiões, como quanto à poesia barroca, cf. I 376. Acerca desse seu livro sobre o *Trauerspiel*, aliás, numa carta a Hofmannsthal, ele afirmou: "a discussão sobre a imagem, a escrita e a música, constitui efetivamente o núcleo do trabalho" (B 437). E, quanto à obra de Baudelaire, ele escreveu: "Baudelaire conspira com a língua mesma. Ele calcula o seu efeito passo a passo. [...] Gide notou uma desarmonia entre imagem e coisa que é muito calculada" (I 601). Já no seu ensaio sobre Nikolai Leskow ele cita uma passagem de Valéry acerca do ato de contemplação da obra de arte: ao ser observada com uma "profundidade mística", a obra "perde o seu nome" (II 463 s.).

144). A sua teoria da linguagem — assim como a da tradição a que ele se vincula — critica justamente uma determinada "linha de desenvolvimento da linguagem". "Linha de desenvolvimento da linguagem: a separação entre a função mágica e profana do falar é dissolvida a favor desta última" ("Entwicklungslinie der Sprache: die Scheidung zwischen der magischen und der profanen Funktion des Sprechens wird zu Gunsten der letzteren liquidiert", II 956).[59]

A caçarola e o gato

As diversas tentativas de Benjamin de fundar uma teoria mimológica da linguagem engendraram um complexo conceitual que, paradoxalmente, impede de classificar a sua visão como mimológica *tout court*.[60] Como vimos, ele condenou tanto a concepção onomatopaica "primitiva" quanto a noção mística que identifica sem mais a essência das coisas e o nome; pois, na terminologia do *Sprachaufsatz*, nós conhecemos apenas os nomes pós-babélicos, não conhecemos a palavra: verbo criador (*das Wort*). O ser motivado das palavras enquanto uma "conivência secreta" das palavras com as coisas[61] não pode, por outro

59) Mas, como quase sempre ocorre nos seus textos, aqui também Benjamin não deixa de valorizar o outro lado dessa "atrofiação" da função mágica da linguagem: ele saúda em Brecht uma linguagem limpa dos elementos mágicos (II 956). Ainda voltaremos a este tema mais adiante, na discussão do papel do mito na filosofia de Benjamin.

60) Como Krista Greffrath o faz no seu livro *Metaphorischer Materialismus*, München, 1981, pp. 125 ss; e Habermas também em seu texto "Bewusstmachende oder rettende Kritik", que, apesar de resumir corretamente a filosofia da linguagem de Benjamin, deixa a desejar pela unilateralidade: "Benjamin aderiu durante toda a sua vida a uma teoria mimética da linguagem. [...] Benjamin compreende as palavras como nomes [...] o ato de nomear é uma espécie de tradução do inominado dos nomes, a tradução da linguagem incompleta da natureza para a linguagem humana. Benjamin não viu a especificidade da linguagem humana na sua sintaxe (pela qual não se interessa), nem na função representativa (que ele considera subordinada à função expressiva). [...] A *mimesis* original é cópia das correspondências." "Crítica conscientizante ou salvadora — A atualidade de Walter Benjamin", in: *Sociologia*, Barbara Freitag e Sérgio P. Rouanet (org. e trad.), São Paulo: Ática, 1980, pp. 191 s. Como nós mostramos, Benjamin através do seu conceito de "semelhanças não-sensíveis", de 'queda' da linguagem, na verdade sempre afirmou a necessidade de um espaço para o aspecto não mágico, comunicativo, da mesma.

61) Cf. Jean Guilloneau, "Esquise d'un portrait", *Critique*, out./set. 1969, pp. 676 ss. Guilloneau, apesar de destacar com razão o fato de que em Benjamin "as coisas estabelecem uma conivência secreta com as palavras", também não dialetiza a sua postura deixando de notar a presença do caráter arbitrário das palavras também presente na filosofia da linguagem de Benjamin. Com afirmações do tipo : "la contemplation [...] est tout le contraire de l'intérêt scientifique, bien qu'ils commencent tous deux par une distanciation de la chose. Le contemplateur se laisse envair par les choses. Les choses accèdent à la parole, à sa parole. Devenues simples,

lado, ser negado; ele sobrevive no lado mágico das palavras tal como as conhecemos. Vejamos agora mais de perto alguns exemplos da concepção analógica da linguagem que a filosofia da linguagem benjaminiana encerra.

Benjamin interessou-se não apenas pelo estudo das relações entre o significante e o referente — a saber, não podia imaginar um mundo "para além" do universo da linguagem —, mas também pelas analogias entre as imagens escritas e as sonoras, entre letras e sons. A matéria corpórea da palavra sempre esteve no centro das suas preocupações: pois, para ele, tanto o significado como o "lado mimológico" da linguagem só podem ser pensados a partir desse elemento material. Ele já havia dirigido a sua atenção para aquele primeiro eixo de analogias no semestre de estudos de 1916/17, quando acompanhou então o curso de Walter Lehmann sobre a mitologia astéca, "por ocasião do qual", afirma Fuld, "se interessou particularmente pelos caracteres hieroglíficos e pela relação entre o signo e a coisa nas linguagens antigas da América do Sul [sic.]."[62] — Ainda com relação às semelhanças detectadas por Benjamin entre o referente e o significante, devemos recordar um texto autobiográfico de Jean Selz, que teve uma relação intensa com Benjamin em Ibiza no ano de 1932. Selz conta que numa conversa ele expôs a sua "curiosa teoria segundo a qual todas as palavras, não importando em que língua elas são escritas, pareceriam, no grafismo da sua escritura, àquilo que elas designam."[63] Tendo escutado tal teoria, Selz perguntou: "Se a palavra 'casserole' servisse numa língua para designar um gato, o senhor acharia provavelmente que ela se pareceria com um gato." A resposta de Benjamin é reveladora: "É provável. Mas ela se parecerá com um gato apenas na medida em que um gato parece-se com uma 'casserole'."[64]

No seu estudo sobre as semelhanças, ele volta a destacar a relação

elles se laissent nommer. Et le mot, enfin, coïncide avec la chose. C'est le bonheur que promet Benjamin" (Id., p. 679), ele leva ao paroxismo tanto os textos de Benjamin quanto a postura ensaística — corrente, diga-se de passagem — da crítica benjaminiana que procura "desvendá-lo" através de um simples exercício de *mimesis* da sua obra e do seu estilo (do inimitável).

62) Fuld, op. cit., p. 69. Cf. também G. Scholem, *Histoire d'une Amitiè*, op. cit., p. 46. Em um *curriculum vitae* escrito provavelmente no início de 1940, Benjamin destaca este ponto dentro da sua formação: "Desde o princípio dominaram em mim o interesse pela filosofia da linguagem e pela teoria da arte. Ocorreu de eu me voltar para os estudos sobre o México durante a minha estadia em Munique — uma decisão a qual eu devo o conhecimento de Rilke, que em 1915 também estudava a língua mexicana" (VI 226).

63) "Walter Benjamin a Ibiza", *Les Lettres Nouvelles*, n. 11, 1/1954, p. 17.

64) Ibidem.

interna — ou motivada — entre a imagem escrita e o referente[65]: "como se sabe, as teorias místicas da linguagem não se contentam em submeter a palavra oral a seu campo reflexivo e preocupam-se igualmente com a palavra escrita. É digno de nota que esta pode esclarecer a essência das semelhanças não-sensíveis, talvez melhor ainda que certas configurações sonoras da linguagem, através da relação entre a imagem escrita de palavras ou letras com o significado, ou com a pessoa nomeadora. Assim, a palavra *beth* tem o nome de uma casa. É, portanto, a semelhança não-sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irredutível."[66] Existem aqui, portanto, três níveis de mimologia: significante-pessoa nomeadora, significante-coisas e significante acústico-significante ou imagem escrita. O elo que "estabelece" estas conexões é a semelhança não-sensível — que no exemplo de Benjamin, *beth*, assume um peso bem sensível! —, elo este que se dá a cada vez de modo "novo, originário, irredutível", isto é, representa o próprio elemento mágico(-irredutível) da linguagem, e é "originário", porque num *salto* remete-nos às bodas originárias da palavra (nome adamítico e não verbo divino, *Wort*, que permanece apenas como o *fundo* desta palavra) com o objeto.

Tal momento, Benjamin descreve num texto das suas imagens do pensamento chamado "A árvore e a linguagem" ("Der Baum und die Sprache") de 1933: "Subi num talude e deitei-me sob uma árvore. Era um choupo ou um amieiro. Por que não retive sua espécie? Porque, de súbito, enquanto olhava a folhagem e seguia o seu movimento, a linguagem em mim foi de tal modo arrebatada pela árvore que as duas, ainda mais uma vez, consumaram em minha presença o antiquíssimo enlace."[67]

Numa carta de 1924 a Gershom Scholem, Benjamin descreveu o seu trabalho sobre o *Trauerspiel*, com as seguintes palavras:

> [...] o último capítulo leva de modo torrencial para o interior da filosofia da linguagem, na medida em que ele trata da relação entre a imagem escrita e o elemento de sentido [*Sinnbestand*]. O caráter deste trabalho bem como o seu ritmo de surgimento não me permitem naturalmente um desdobramento totalmente autônomo das idéias quanto a esse problema que exigiria anos de estudo e concentração. Mas eu penso em apresentar teorias históricas sobre este ponto numa ordenação por meio da qual eu possa indicar e preparar a minha própria reflexão.[68] Neste sentido, o romântico Johann Wilhelm Ritter é totalmente surpreendente, nos seus *Fragmente aus eines jungen Physikers*. Você encontra no anexo discussões sobre a linguagem, cuja tendência é a de definir o signo escrito como tão natural ou como um elemento de revelação (estes dois pontos em oposição a: elemento convencional), de modo comparável apenas aos antigos místicos da linguagem com relação à palavra, e, na verdade, a dedução não parte do imagético, do hieroglífico da escrita num sentido habitual, mas sim da proposição que afirma que a imagem escrita é uma imagem do *som* e não imediatamente da coisa designada. (B 342 s./Br II 437)[69]

Esta invectiva contra o caráter convencional da escrita — agora apoiada no romântico Ritter — lembra de fato a doutrina benjaminiana da origem das palavras na leitura dos signos deixados por Deus nos objetos. Além disso, nessa passagem, Benjamin não hesita em conectar Ritter aos místicos, sem que isto soe como uma condenação, o que, em última instância, revela — novamente — o seu desejo de abarcar o âmbito mimético da experiência normalmente atrelado apenas à tradição da mística da linguagem sem, no entanto, sucumbir ao misticismo; mais adiante voltaremos a este ponto. Interessa agora apenas salientar a ligação do pensamento de Benjamin com as teorias de Ritter acerca da relação motivada entre o som e a imagem escrita. No seu livro sobre o *Trauerspiel*, ele reservou um item apenas para a análise dessas idéias "do genial Johann Wilhelm Ritter" (I 387) sobre a natureza da escrita (*Schrift*). Ele cita Ritter: "'Cada som possui [...] a sua própria letra... Esta conexão tão íntima entre a palavra e a escrita, — que nós escrevemos quando falamos... ocupa-me há muito tempo. [...] Palavra e escrita são iguais e nas suas origens uma só coisa'"[70] (I 387 s.). Ritter ainda afirmou neste seu *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, de

65) Benjamin fala tanto de significado como de "Gemeinte", referido. Ele se recusava a distinguir as noções de significado, significante e referente, tal como hoje as tratamos: este fato é uma conseqüência natural da sua crítica à concepção de linguagem denominada por ele de "burguesa".

66) *Obras escolhidas*, v. I, op. cit., p. 111 = II 208.

67) *Obras escolhidas*, v. II, J.C.M. Barbosa (trad.), São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 264 = IV 425. É digno de nota o fato de Benjamin ter-se utilizado de uma imagem semelhante na sua definição da aura nos seus textos de "estética" dos anos 30 ("Pequena História da Fotografia", "Kleine Geschichte der Photographie", de 1931 e o *Kunstwerkaufsatz*, de 1936). Cf. I 440 e II 378 onde a aura é definida como a aparição única de algo distante por mais próximo que esteja, e os exemplos são tanto uma cadeia de montanhas, como um galho de árvore que lança a sua sombra sobre aquele que está descansando. Será que "sentir a aura" desse galho e presenciar as bodas da árvore com o seu nome seriam fenômenos de algum modo comparáveis? Certamente em ambos os fenômenos a figura daquele que descansa sob a sua sombra é essencial...

68) Aqui novamente — assim como já o fizera, como vimos, no seu trabalho sobre a sociologia da linguagem — Benjamin utiliza a análise da obra de outros autores para expor as suas próprias idéias. Como veremos no terceiro capítulo desta parte do nosso trabalho, esse procedimento era indissociável da concepção benjaminiana de crítica.

69) Essa obra absolutamente única em seu gênero de Johann Wilhelm Ritter ilumina tanto o pensamento de Benjamin como a filosofia da linguagem de Novalis — que afirmou: "Ritter é Ritter e nós somos apenas escudeiros", num jogo com o significado do nome Ritter, que em alemão quer dizer cavaleiro. Cf. Johann Wilhelm Ritter, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, (Heidelberg, 1810), Hanau: Verlag Müller & Kiepenheuer, 1984.

70) Johann Wilhelm Ritter, op. cit., pp. 268 s.

1810, que ele gostaria de reencontrar através de experiências com a eletricidade a "escrita originária ou natural". E ainda: "'Efetivamente toda a criação é linguagem e portanto literalmente elaborada através do verbo [*Wort*] e o verbo elaborado e elaborador mesmo'"[71] (I 388). Mais ainda, nesta teoria, Ritter, como nota Benjamin, afirma que "toda imagem é apenas imagem-escrita" (I 388), o que revela a profunda afinidade desta sua teoria com a teoria barroca da alegoria. Benjamin conclui então que Ritter não apenas deu um fecho à teoria romântica da alegoria como também revelou desse modo "um documento inegável da afinidade do barroco com o romantismo" (I 388). A mais íntima relação do barroco com o romantismo se estabelece através dessa concepção do mundo como escritura — como uma escritura *avant la lettre*.

Benjamin ainda desdobrou a conseqüência de uma tal teoria: ela eleva a *música* ao papel de última linguagem universal após a torre de Babel; "a *música se dissolveu* nas línguas [...] *Canto* é linguagem dupla".[72] — Novamente estamos diante de uma teoria sensual da linguagem que instala a sua função poética no centro da sua definição. Benjamin decanta a partir desta concepção da linguagem e da escritura uma teoria da leitura: "No contexto da alegoria a imagem é apenas assinatura, apenas o monograma do Ser, e não o Ser em seu invólucro. Mas não existe nenhum elemento instrumental na escrita; ela não é afastada, como uma escória, concluído o ato da leitura. Ela é absorvida no que é lido, é a 'figura' do lido. Os tipógrafos, e mesmo os autores barrocos prestaram o máximo de atenção à forma impressa."[73] Nesse texto reencontramos, portanto, alguns temas centrais da filosofia da linguagem de Benjamin que já vimos antes em Valéry e nos românticos: defesa da "dignidade" da linguagem em oposição ao mero "serviço" — isto é, transporte de um sentido —, expressão da "essência" na própria forma acústica e sobretudo na escritura das palavras (vinculada a uma visão sensualista da linguagem), no que se manifesta o "poder mimético" (e paradoxalmente: *criador*) da linguagem e, finalmente, a teoria da alegoria como uma afirmação da doutrina do mundo como escritura.[74]

71) Id., p. 275. Benjamin alterou sutilmente a passagem de Ritter neste ponto.
72) Id., p. 272.
73) *Origem do drama barroco alemão*, op. cit., p. 236 = I 388.
74) Quanto ao eixo de analogias som/letras-pessoa nomeadora, devemos ainda indicar a relação de Benjamin com a *grafologia*, que ele não apenas estudou, mas também praticou. A sua resenha da obra de Anja e Georg Mendelssohn, *Der Mensch in der Handschrift* inicia com as seguintes palavras: "Essa obra precisa ser aconselhada? Creio que não. Ela será um grande sucesso. Totalmente merecido. [§] Ela está no cume da ciência da grafologia. Ela está no cume da intuição grafológica." E cujo fecho revela o quanto o âmbito da grafologia deve a uma visão de mundo mimológica num sentido muito amplo e visa aquele ponto onde as letras e as coisas se misturam: "A visão grafológica é tão intensa que os autores quase poderiam ter ousado estabelecer numa única caligrafia os elementos da ciência deles — melhor dizendo: da sua prática. Quem sabe ver como eles, para esta pessoa cada pedaço de papel escrito é uma entrada para o grande teatro-do-mundo. Esse papel mostra a ela a pantomima de todo ser da humanidade e da sua vida reduzida em cem mil vezes" (III 135 s., 139). Numa carta desta mesma época (1928), Benjamin revela o quanto e de que modo estava envolvido no estudo da grafologia: "Ultimamente um livro mexeu muito comigo: Anja e Georg Mendelssohn: *Der Mensch in der Handschrift*. Estou a ponto de reconquistar depois da sua leitura o sentido para escritura que eu perdi há uns dez anos atrás. Trata-se de um livro que mantém justamente a postura que eu havia fundamentalmente sentido na observação de escrituras, mas que, evidentemente, não havia encontrado. Intuição e *ratio* concomitantes nunca haviam sido levadas tão longe nessa área" (B 477). É justamente essa confluência da intuição com a razão que alinhava a abordagem de Benjamin deste âmbito, se se quiser, mágico, da linguagem. Cf. também, quanto à grafologia em Benjamin, IV 596 ss., VI 185 e 747 ss., onde pode-se ler uma análise grafológica feita por ele.

Os lados profano e mágico da linguagem

Mas voltemos àquela afirmação do início do nosso item anterior: em Benjamin não encontramos uma concepção puramente onomatopaica ou mimológica da linguagem. Numa carta endereçada a Scholem de 25 de outubro de 1932, portanto escrita pouco tempo antes do seu trabalho sobre as semelhanças, Benjamin escreve entusiasticamente sobre "um pequeno estudo de filosofia da linguagem que — apesar do seu fundamento teórico equívoco — fornece um material incomum para reflexão. Ele é escrito pelo literato até o momento desconhecido Rudolf Leonhard e chama-se 'A palavra'[...]. Trata-se de uma teoria onomatopaica da palavra, baseada em exemplos."[75] Ora, Benjamin lança mão no "Lehre von Aehnlichen" da noção de "semelhança não-sensível", *unsinnlichen Aehnlichkeit*, justamente para esclarecer, ou, nas suas palavras, como uma "chave" para esta frase de Leonhard: "'Toda palavra é — e a linguagem inteira é — onomatopaica'" ("'Jedes Wort ist — und die ganze Sprache ist — onomatopoetisch'", II, 207). Esta frase que prega novamente um pan-mimologismo, na medida em que é abordada por Benjamin através da sua noção de "semelhança não-sensível" é, se não relativizada, ao menos desviada do seu sentido: a visão naturalista da linguagem baseia-se em semelhanças *sensíveis* e não em semelhanças *não*-sensíveis. Se seguíssemos à risca esta categoria benjaminiana, não se poderia falar de uma simples *mimesis*. Como nota Menninghaus: "o predicado 'não-sensível' limita apenas de modo negativo o 'âmbito da semelhança' tematizado, sem especificá-lo mais de perto".[76] Mas, por outro lado, a conclusão que este mesmo autor tira deste fato é

75) Walter Benjamin, Gershom Scholem, *Briefwechsel 1933-1940*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985, p. 31. Rudolf Leonhard (1889-1953) estabeleceu contato com Benjamin através de Kurt Hiller, que por sua vez era ligado ao *Neupathetisches Kabarett* ("um dos primeiros grupos expressionistas, fundado em 1910") e ao editor da revista *Das Ziel* onde Benjamin publicou o seu artigo "A vida dos estudantes". Scholem, *Histoire d'une Amitié*, op. cit., p. 27.
76) Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, op. cit., pp. 64 s.

talvez um pouco severa demais: "o 'conceito de semelhança não-sensível' é, com certeza, nada mais do que uma 'alavanca segura' (II 212) totalmente abstrata, uma vaga 'chave' (II 207) para o momento mágico-mimético da linguagem 'descortinado'."[77] A categoria de "modo de intentar", *Art de Meinens*, ou as de *nome* e palavra ou verbo divino, *Wort*, tampouco primavam por serem conceitos tal como Menninghaus aparentemente cobra desta expressão de caráter heurístico, a semelhança não-sensível, que visa exatamente, em Benjamin, abarcar a "verdade última" da linguagem. Portanto, se este conceito permanece "vago", ou "abstrato", é porque ele se dirige a uma idéia (ou, como veremos, a uma Idéia) que não se deixa esgotar por qualquer conceito — ou por um conceito apenas. A sua tensão interna não deve servir de pretexto para descartá-lo, mas antes, uma análise mais detida dele revela a sua pertinência dentro do âmbito da tentativa de Benjamin de elaboração mais estruturada e lúcida das doutrinas onomatopaicas (II 207), ou ainda: revela a sua pertinência no espaço da sua "fisiognomia da linguagem" (III 478). Agora, se tal conceito é insuficiente para estruturar e esclarecer tais doutrinas, ou, se ele consegue apenas preservar num oxímoro um âmbito da linguagem — normalmente desprezado pelas pesquisas acadêmicas — *salvando*-o portanto do esquecimento mas sem desmanchá-lo numa grelha conceitual, talvez o aparente fracasso deste conceito revele na verdade um procedimento metodológico típico de Benjamin. O que devemos deixar marcado de toda esta discussão é o fato de Benjamin com esta noção de "semelhança não-sensível" ter reafirmado a sua posição de crítica tanto ao cratilismo como também às posturas convencionalistas acerca da "origem" da linguagem.

Tratemos de delinear mais precisamente como Benjamin concilia os dois lados da linguagem, o mágico e o comunicativo. Não há dúvidas quanto ao fato de ele distanciar-se da tese naturalista "primitiva", dos adeptos da doutrina da *physei*: ele não toma as palavras como simples dados naturais; e neste ponto ele introduz o elemento diferenciador do mimologismo "no sentido estreito" (III 478): a *mimesis* se dá para ele no círculo que abarca a linguagem, as coisas e a pessoa nomeadora singular. Neste sentido ele procura conciliar a arbitrariedade na origem das línguas (elas não se confundem com a essência das coisas, (II 150) com o seu elemento mimético e mágico[78], metasemântico ou trans-semântico, pois se utiliza da linguagem comunicativa como fundo para este componente mágico.[79]

77) Ibid.

78) "Es ist nämlich Sprache in jeden Falle nicht allein Mitteilung des Mitteilbaren, sondern zugleich Symbol des Nicht-Mitteilbaren" (II 156).

79) Rodolphe Gasché formula este fato nos seguintes termos: "Beyond the cratylic alternatives of understanding the word as either a means to designate things different from it, or as expressing immediately the essence of things themselves,

Esta duplicidade entre o *fundo comunicativo da linguagem* (a linguagem como *meio*) e o seu elemento de *simples comunicação da linguagem* (de "linguagem da linguagem" — como é afirmado romanticamente por Benjamin em II 144 — de linguagem como *medium*[80]) é exposta de modo claro no "Lehre von Aehnlichen" onde podemos ler: "Essa dimensão — mágica, se se quiser — da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica. Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem. O texto literal da escrita é o único e exclusivo fundamento sobre o qual pode formar-se o quebra-cabeça. O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago."[81] É neste contexto que Benjamin introduz a diferença a que já nos referimos entre a leitura profana e a que preserva o lado mágico da linguagem. Assim compreendemos o fato de Menninghaus constatar a convivência de um lado mágico e um arbitrário na visão benjaminiana da linguagem,[82] e não constitui uma surpresa que ele conecte tal fato justamente à postura dos primeiros românticos.[83] Com efeito, num fragmento do *Das*

communicability refers to the speech act in the word." "Saturnine vision and the question of difference: reflections on W. Benjamin theory of language." *Studies in Twentieth Century Literature*, 1986 Fall; 11(1), p. 75. Já Jeanne Marie Gagnebin nota que: "Das Verhältnis von Wort und Ding soll sich nicht mehr in der Alternative Konvention-Wesen ausschöpfen, welche die Sprachtheorie von Platos 'Kratylos' bis zum modernen Gegensatz zwischen Nominalismus und Begriffsrealismus beherrscht. Das Verhältnis von Wort und Ding ist selbst ein sprachliches, es ist die Übersetzung der laut-namenlosen Sprache in die lauthafte und nennende des Menschen. Die Möglichkeit überhaupt der Entsprechung von Ding und Wort wurzelt nämlich für Benjamin darin, dass Gottes *Wort* die Dinge schuf und ihnen insofern eine Sprachlichkeit verleiht, welche ihren Ausdruck in der menschlichen Benennung findet." *Zu Geschichtsphilosophie W. Benjamins; die unabgeschlossenheit des Sinnes*, Erlangen: Palm & Enke, 1978, p. 22.

80) Cf. Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, op. cit., p. 232.

81) *Obras escolhidas*, v. I, op. cit., p. 112 = II 208 s.

82) Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, op. cit., p. 31. É notável que mesmo aceitando esta existência de dois lados na visão da linguagem de Benjamin, Menninghaus insista em reduzir o papel do seu conceito de "semelhança não-sensível", uma das expressões mais singulares deste torneio conceitual benjaminiano marcado pela *coincidentia oppositorum*.

83) "Die am wenigsten seichten Vertreter eines solchen Kompromisses in puncto Arbitrarität zwischen Bezeichnendem und Bezichnetem sind dabei zugleich diejenigen, die wie Benjamin die 'magische' Ausdruckshaft eines Sprechens im Sinne eines inhaltstranzendenten Inhalts seiner inneren Form begrifflich erschlossen haben: die Frühromantikern und Humboldt." Id., p. 38. Como Ernst Cassirer notou com relação ao conceito de "forma lingüística interior" de Humboldt: "aqui não mais

allgemeine Brouillon de Novalis podemos ler: "Wunderbare *Worte* — und *Formeln.* (Synthesis des Willkührlichen und *Unwillkührlichen*)" ("*Palavras* maravilhosas — e *fórmulas.* (Síntese do voluntário [ou seja, arbitrário] e do *involuntário* [ou seja, convencional]", W II 683). A língua é síntese entre o indivíduo e o mundo, é *criação* — mágica, como se vê sobretudo na língua da poesia enquanto *poiesis* absoluta, um reflexo da "linguagem divina". Como teremos a oportunidade de ver mais de perto no próximo capítulo, esta concepção da linguagem com a sua dupla face mágica/semântica possui importantes desdobramentos na teoria do conhecimento de Benjamin.

As palavras e as coisas

Mas não é apenas na tradição romântica ou nos poetas franceses Baudelaire, Mallarmé e Valéry que se conserva este *momento* mágico, mimológico, da linguagem. Vale neste ponto retomar alguns elementos daquele paradigma renascentista das semelhanças a que já nos referimos antes ao tratarmos da concepção romântica da linguagem. Decerto, com o que já vimos, não fica difícil imaginar-se a relação de Benjamin com tal paradigma. Com efeito, os românticos haviam desenvolvido a sua concepção de linguagem inspirados numa longa tradição (mimológica, ou se se preferir, mimética no sentido estreito da palavra) que vinha da Antigüidade, atravessara a Idade Média, penetrara no Renascimento, deixara as suas marcas no Barroco, para, passando por eles, chegar até nós justamente via Benjamin, Mallarmé e Valéry, entre outros.

É claro que hoje em dia a referência mais imediata no que concerne ao estudo desta tradição ainda é Michel Foucault, que a analisou na sua obra *Les mots et les choses*, de 1966. Com relação ao século XVI, ele afirmou que

> a linguagem não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, onde as coisas viriam refletir-se como num espelho, para aí anunciar, uma a uma, sua verdade singular. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa

importa o 'de onde' dos conceitos lingüísticos, mas sim o seu puro 'que'; não a sua origem, mas a revelação de sua peculiaridade." *Linguagem e mito*, op. cit., p. 50. Ora, como fica claro, Benjamin aproxima-se desta descrição na medida em que para ele também a questão da origem da linguagem estava longe de esgotar o problema da sua essência, na mesma medida que ele condenara ambas as visões, simplistas a seu ver, dentro da dicotomia *tesei-phisei*. Por outro lado, a questão da origem está colocada nos seus textos mas sob uma nova perspectiva: o seu estudo do "que" (*Art des Meinens*) da linguagem não oblitera a discussão da sua origem, que adquire, no entanto, um caráter, como já afirmamos e como ainda veremos mais de perto, não-cronológico.

> fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas: tanto e tão bem que, todas juntas, elas formam uma rede de marcas, onde cada uma pode desempenhar, e desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação. No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar.[84]

Esta concepção da relação intrínseca entre as coisas e as palavras engendrou a visão do mundo como um texto: "Por toda a parte há somente um mesmo jogo, o do signo e do similar, e é por isso que a natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito, formando, para quem sabe ler, como que um grande texto único."[85] A questão da possibilidade da leitura sobrepõe-se, na verdade, à questão da "queda", ou da Torre de Babel. Além do profundo imbricamento das palavras com as coisas, esta concepção da linguagem remete diretamente à descrição benjaminiana da língua decaída no "palavrório" (II 154) e a sua respectiva necessidade "de sobrenomeação" ("Übernennung" II 155) das coisas.[86] Esta linguagem de caráter não-arbitrário mistura-se com o mundo porque ela já não pode mais simplesmente sê-lo. Ela é opaca, voltada para si e imbricada numa rede de conexões internas e com a natureza porque ela é uma linguagem decaída: "É uma natureza fragmentada, dividida contra ela mesma e alterada, que perdeu sua transparência primeira"[87], afirma ainda Foucault. A visão da linguagem na sua origem tal como ela é tratada na Bíblia representa um *topos* deste período: "Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens.[...] Todas as línguas que

84) Foucault, *As palavras e as coisas*, ed. cit., pp. 50 s.

85) Id., p. 50.

86) Como Wolf Peter Klein recorda no seu amplo estudo sobre a teoria renascentista da linguagem, na concepção dessa época partia-se sempre da crença em uma linguagem originária que seria marcada por uma comunicação absoluta — não-medial — e, portanto, instantânea. A *divina cohabitatio* consistia numa comunidade universal comunicativa entre Deus e a sua criação. Para autores como Reuchlin na sua *De arte cabalística* (1517), a quebra dessa comunidade deu-se com o pecado de Adão e não com a construção da Torre de Babel. Cf. Wolf Peter Klein, *Am Anfang war das Wort. Theorie- und wissenscahftsgeschichtliche Elemente frühzeitlichen Sprachbewußtseins*, Berlin: Akademie Verlag, 1992, pp. 198 ss.

87) Foucault, *As palavras e as coisas*, ed. cit., pp. 51 s.

conhecemos, só as falamos agora com base nessa *similitude perdida* e no espaço por ela deixado vazio. [...] E aquelas palavras que Adão havia pronunciado, impondo-as aos animais, permaneceram, ao menos em parte, arrastando consigo na sua espessura, como um *fragmento de saber silencioso*, as propriedades imóveis dos seres."[88] Apesar das dissonâncias da visão descrita neste texto com a concepção de Walter Benjamin — para ele a linguagem da palavra divina não era um signo, a "similitude"[89] ocorria nesta linguagem no sentido, por assim dizer, contrário da descrita neste texto, isto é, o verbo enquanto criador é que gera as coisas e não as palavras que se assemelham a elas: Benjamin, apesar de notar que na Bíblia a punição e a conseqüente "perda da linguagem originária" dá-se apenas "após" o episódio da Torre de Babel, considera ele mesmo que tal fato deu-se com o *conhecimento do bem e do mal* e com a conseqüente "expulsão do Paraíso" (isto sem levarmos em conta que ele ainda descreve a linguagem adâmica distinguindo-a de modo mais vincado da de Deus[90]) —, apesar de tudo isto, ainda assim o número de concordâncias das duas visões não pode ser desprezado. Mesmo no que tange ao "fragmento de saber silencioso", Benjamin fornece uma descrição similar no seu ensaio sobre a tarefa do tradutor (IV 18).[91]

Por sua vez, a descrição histórica que Foucault fornece do desenvolvimento, ou desdobramento, dos modos de ver a linguagem indicam o predomínio cada vez maior da visão da linguagem como

88) Id., p. 52 (grifo de M.S-S.). Explicando a escatologia da teoria da linguagem renascentista, Wolf Peter Klein afirma: "As línguas singulares tradicionais aparecem diante da linguagem dos conceitos ideais como instituições prescindíveis, uma vez que elas representam um ato de *tradução forçada* por meio do qual um teor intelectual foi transposto numa forma mais limitada e de percepção sensível." Op. cit., p. 201.

89) Aliás, para ser rigoroso, em Benjamin nem sequer em similitude poderia-se falar no que tange à linguagem do verbo divino, nela existe apenas um todo compacto não havendo a distância requerida para que a semelhança possa nascer.

90) Foucault revela que também na concepção da linguagem do século XVI havia tal distinção, e, ainda que, a rigor, as tipologias não coincidam exatamente, na concepção do século XVI, a linguagem adâmica também nasceu de uma *leitura* das marcas deixadas por Deus: "O que Deus depositou no mundo são palavras escritas; quando Adão impôs os primeiros nomes aos animais, não fez mais que *ler* essas marcas visíveis e silenciosas." Id., pp. 54 s. (grifo de M.S-S.), cf. II 152.

91) É evidente que essa visão da linguagem acima descrita envolvia um grau de esoterismo, misticismo e um conceito de magia da linguagem de uma ordem bem distante dos escritos de Benjamin, pois acreditava-se então num poder, por exemplo, atribuído à palavra escrita de repelir ou atrair as coisas, o que deu origem a uma enormidade de amuletos e elixires, vinculados exatamente àquela concepção mística da linguagem que Benjamin condenara. Cf., quanto a estes itens do saber renascentista, Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, 1964. (Y.S. de Toledo (trad. br.), São Paulo, 1987.) — Eu analisei a relação entre essa visão renascentista, simbólica do mundo e a barroca, alegórica, na obra de Benjamin no meu ensaio "Palavra e imagem em Walter Benjamin: escritura como crítica do *lógos*" que se encontra anexo a este trabalho.

simples signo: "As coisas e as palavras vão separar-se. [...] O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz."[92] Esta visão encarna justamente aquela concepção da linguagem que Benjamin descarta como "burguesa" (II 144) e os românticos de Iena criticaram severamente. Apenas na literatura, segundo Foucault, ter-se-ia garantido um reservatório desta antiga concepção da linguagem onde perdura ainda uma vinculação motivada entre as palavras e as coisas, e onde, portanto, as primeiras manteriam um valor para além daquele esgotado por uma análise semântica ou pelo seu papel representativo.[93] A teoria da linguagem de Benjamin, e também as que procuramos até agora vincular a ela, estabeleceram-se, portanto, do ponto de vista da linguagem literária[94], e não da (dita) linguagem cotidiana, onde a função predominante é a expressão (de conteúdos) e sobretudo a comunicação. Este ponto é fundamental não apenas para a compreensão da filosofia da linguagem de Benjamin, como também, para a sua concepção de crítica literária, que, como veremos, também se constituiu de um ponto de vista "interno à literatura".

O duplo do mundo

Antes de passarmos para uma análise mais específica da teoria do conhecimento de Benjamin, tratemos de sistematizar a sua concepção do mundo como escrita — que constitui, na verdade, um elemento central dessa teoria. Isto fica evidente se pensarmos na conseqüência da teoria da linguagem como tradução das marcas deixadas por Deus na superfície das coisas — que Benjamin descreve no seu *Sprachaufsatz* — e no resquício tanto desta linguagem-originária nas nossas línguas singulares, como também daquelas marcas na nossa percepção das coisas. Num pequeno fragmento seu de 1917, "Sobre a percepção em si", Benjamin anotou: "Percepção é ler" ("Wahrnehmung ist Lesen", VI 32). Sobre este período do pensamento de Benjamin, Scholem narra o seguinte no livro sobre a sua amizade com ele: "Desde esta época, ele esteve preocupado com o problema da percepção que ele concebia como uma leitura nas configurações da superfície plana sob cuja forma o homem nas origens via o seu mundo circundante e particularmente o

92) *As palavras e as coisas*, ed. cit., p. 59.

93) Cf. id., pp. 60, 94 e passim.

94) Esta linguagem literária equivale, a rigor, à concepção da linguagem lírica. Como Genette afirmou de modo pertinente: "Mais au fait, qu'entendons-nous aujourd'hui (c'est-à-dire, une fois de plus, depuis le romantisme) par poésie? Le plus souvent, je pense, ce que les préromantiques entendaient par lyrisme." "Genres, 'types', modes", op. cit., p. 416.

céu. Nestas reflexões encontravam-se já em germe as idéias que ele iria expor muitos anos mais tarde no seu escrito 'A doutrina das semelhanças'. Ele afirmava que o nascimento das constelações enquanto configurações da superfície celeste constituía o início da leitura e da escritura".[95]

No *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, como vimos, Benjamin não apenas retomou esta doutrina da escrita do mundo no âmbito da sua teoria da alegoria barroca, na qual a categoria de escrita é central, como também retraçou uma parte da história desta metáfora com base nos escritores do renascimento, do barroco e do romantismo alemão. Nesse contexto Benjamin aproximou novamente o barroco do romantismo. Falando do alegorista barroco, ele afirmou: "Na sua mão a coisa torna-se algo outro, ele discursa sobre outro tema através dela, ela torna-se uma chave para o âmbito do saber oculto e ele a venera como o emblema desse saber. Isto perfaz o caráter escritural da alegoria. [...] O ideal de saber do barroco, o armazenamento, cujo monumento cristalizou-se nas bibliotecas gigantes, é realizado pela imagem escrita. Quase como na China, é como se uma tal imagem fosse não signo do que deve ser sabido, mas, antes, um objeto em si mesmo digno de ser conhecido. Também aqui neste aspecto a alegoria iniciou a recobrar consciência com os românticos. Sobretudo com Baader" (I 359 s.). Neste trecho típico da escrita cerrada benjaminiana, encontramos de modo conciso vários elementos importantes: o trabalho da alegoria que transforma tudo em escrita e emblema de um saber oculto; a relação deste valor atribuído ao caráter escrito com um ideal de conhecimento barroco baseado na acumulação material de dados, como se a Verdade fosse transmitida imediatamente a partir deste acúmulo de dados concretos; a instigante relação que Benjamin faz entre esta concepção de conhecimento e os pictogramas da escrita chinesa onde — mallarmeanamente — Benjamin percebe um peso específico da imagem em si e não do seu significado[96]; e, finalmente, encontramos aí também a correlação dessa concepção com a representada pela obra de Baader. Deste último, Benjamin cita as

95) Scholem, *Histoire d'une amitié*, op. cit., p. 78.

96) Como ele afirma pouco mais adiante neste mesmo texto: "Não tanto desvelamento mas sim desnudamento puro e simples das coisas sensíveis é a função da imagem-escrita barroca. O emblemático não fornece a essência 'por detrás da imagem'. Enquanto escrita, enquanto legenda — na medida em que esta relaciona-se intimamente com o exposto nos livros de emblemas —, ele estende a sua essência diante da imagem", "Nicht sowohl Enthüllung als geradezu Entblössung der sinnlichen Dinge ist die Funktion der barocken Bilderschrift. Der Emblematiker gibt nicht das Wesen 'hinter dem Bilde'. Als Schrift, als Unterschrift, wie diese in Emblemenbüchern innig mit dem Dargestellten zusammenhängt, zerrt er dessen Wesen vors Bild" (I 360 s.).

seguintes passagens do seu *Über den Einfluss der Zeichen der Gedanken auf deren Erzeugung und Gestaltung*:

> "Como é sabido, só depende de nós a utilização de qualquer objeto da natureza como um signo convencional para uma idéia, como se vê na escrita simbólica e hieroglífica, e esse objeto só assume um novo caráter quando queremos através dele exprimir não suas características naturais, mas as que por assim dizer nós lhe atribuímos [...] Não é sem razão que tudo o que vemos na natureza externa já é para nós uma escrita, uma espécie de linguagem de signos, à qual no entanto falta o essencial — a pronúncia, que deve, simplesmente, ter chegado aos homens de outro lugar."[97]

Este "outro lugar" de onde veio a pronúncia, como vimos, Benjamin explicou como sendo "o sopro divino" recebido pelo homem após a sua criação (II 147). Deparamo-nos, portanto, nesta passagem do *Trauerspielbuch*, com a constelação formada pelo barroco, romantismo e pelo próprio pensamento de Benjamin. Aquela frase de Benjamin segundo a qual toda percepção é uma leitura (da escrita do mundo) encontra-se, de resto, literalmente em Baader: "Não constitui um simples chiste [*Witz*], uma comparação, mas sim uma verdade profundamente física, que nós lemos no grande livro da natureza com o sentido da visão, ou ao menos soletramos incessantemente".[98] Ainda no livro sobre o drama barroco, Benjamin dá vários outros exemplos da presença desta concepção do mundo como escrita entre os autores barrocos, como em Jakob Böhme, Klaj e Harsdörffer.[99]

Nos seus textos de *fisiognomia* das cidades e no *Passagen-Werk*, Benjamin nunca abandonou esta sua concepção do mundo como escrita. Sob a rubrica "Stückgut: Spedition und Verpackung", pode-se ler na *Einbahnstrasse*: "Eu ia de manhã cedo, de automóvel, através de Marselha em direção à estação e, assim que no caminho me deparavam lugares conhecidos, depois novos, desconhecidos, ou outros que eu só conseguia lembrar-me inexatamente, a cidade tornou-se em minhas mãos um livro, no qual eu lançava ainda rapidamente alguns olhares, antes

97) *Origem do drama barroco alemão*, op. cit., p. 206 = I 360.

98) Baader, *Tagbuchnotizen* (1786-87), in: Bengt Algot Sörensen (org.), *Allegorie und Symbol*, op. cit., p. 101.

99) Não admira — tendo em vista o tom teologizante do *Sprachaufsatz* de Benjamin, cuja conexão com a tradição judaica eu mostrei anteriormente e onde se pode melhor compreender este caráter escritural do mundo — que no estudioso da cabala romântico Franz Joseph Molitor encontre-se uma visão muito próxima a destes autores por nós aqui tratados: "A humanidade perdeu a possibilidade de ler corretamente o livro da natureza juntamente com a capacidade de compreender a linguagem íntima de Deus; ainda assim, restou-lhe na sua queda ao menos a capacidade de reconhecer alguns traços, de perceber alguns sons divinos e, desse modo, com esforço, de soletrar o verbo e a escritura de Deus." Apud K. Greffrath, op. cit., p. 131.

que ele me desaparecesse dos olhos no baú do depósito por quem sabe quanto tempo."[100] Mas não é apenas na forma de relacionamento com a cidade que esta se torna um livro. A cidade também é lida na medida em que ela mesma está repleta de letras, de letreiros, placas e anúncios que a transformam num universo *"literário"*. Benjamin descreve a história da leitura e do *gestus* de submeter o texto aos nossos olhos. Ele detecta — precocemente — indícios do fim da era de Gutenberg:

> A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava uma existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. Se há séculos ela havia gradualmente começado a deitar-se, da inscrição ereta tornou-se manuscrito repousando oblíquo sobre escrivaninhas, para afinal acamar-se na impressão, ela começa agora, com a mesma lentidão, a erguer-se novamente do chão. Já o jornal é lido mais a prumo que na horizontal, filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. E, antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre os seus olhos um tão denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes, que as chances de sua penetração na arcaica quietude do livro se tornaram mínimas.[101]

Neste texto da *Einbahnstrasse* o fisiognomista da escrita alia-se ao fisiognomista da cidade para expor esta "dança das letras" da metrópole moderna. Com razão, portanto, Willi Bolle descreveu esta obra de Benjamin com as seguintes palavras: "Propositadamente, a *Einbahnstrasse* é uma leitura da superfície da cidade. Leitura superficial no sentido topológico: dos textos triviais diante dos olhos de todo mundo, os textos que o cidadão lê distraidamente no dia-a-dia: manchetes de jornal, anúncios, out-doors, cartazes, e também a poluição visual, o lixo das letras. Leitura da cidade como um livro ou um jornal ou um panfleto, leitura de uma floresta cujas folhas são 'literatura'."[102]

Essa leitura da superfície já havia sido "encenada" antes de Benjamin de modo primoroso — e exemplar para este último — por Siegfried Kracauer, redator do *Frankfurter Zeitung* desde 1921. Tanto no seu artigo "Kult der Zerstreuung. Über die Berliner Lichtspielhäuser" ("Culto da Distração. Sobre os Cinemas[-Casas de Espetáculo] de Berlim", 1926) ele dera uma mostra do que significa essa análise da sociedade por meio da descrição da sua superfície — no caso, de um fenômeno arquitetônico, como Benjamin faria depois com as passagens no século

100) *Rua de mão única*, in: *Obras escolhidas*, v. II, Rubens R. Torres Filho (trad.), São Paulo, 1987, p. 56 = IV 133.

101) Id., p. 28, = IV 103.

102) Willi Bolle, *Tableaux Berlinois; Walter Benjamin e a República de Weimar*, tese de Livre-docência, Universidade de São Paulo, 1984, p. 132. Cf. agora: *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, São Paulo: Edusp, 1994.

XIX[103] —, como também Kracauer teorizara esse procedimento. O seu famoso ensaio "Das Ornament der Masse" ("O Ornamento da Massa", 1928) abre com as seguintes palavras:

> O local que uma época assume no processo histórico pode ser determinado de modo mais concludente a partir da análise das suas exteriorizações superficiais pouco vistosas do que a partir dos juízos da época sobre si mesma. Estes não representam, enquanto expressão das tendências do período, nenhum testemunho sólido para o estado geral do mesmo. Aquelas, graças ao ser inconsciente delas, garantem um acesso imediato ao teor fundamental do existente.[104]

Como Benjamin afirmou no seu *Passagen-Werk*: "Através dos nomes das ruas a cidade torna-se um cosmos lingüístico" (V 650). E ainda: "A poesia dos surrealistas trata as palavras como nomes de firma e os seus textos são fundamentalmente prospectos de empreendimentos que ainda não foram estabelecidos. Hoje se aninha nos nomes de firma a fantasia que antes pensava-se estar armazenada na *copia verborum* dos vocábulos 'poéticos'" (V 235). Do *flâneur* Benjamin afirmou: "Muros são a escrivaninha na qual ele apóia o seu caderno de notas" (I 539): o *flâneur*, que também é identificado com a figura do alegorista, não apenas é aquele que se perdeu na cidade com a sua compulsão incontrolável para a leitura da mesma, como também é aquele que comenta a sua leitura ao encostar o seu bloco de notas nas margens da cidade. Para o *flâneur*-alegorista as "coisas expressam apenas verbetes de um dicionário secreto" (V 280).

É interessante notar também que, na medida em que Benjamin percebe em Baudelaire uma proximidade entre a sua doutrina das correspondências e a sua "predileção pela alegoria" (V 414), ele estabelece uma aproximação entre o seu conceito de alegoria e o medieval, que, como vimos, estava próximo ao conceito schlegeliano de alegoria como uma teia de hieróglifos que reclamam por uma interpretação e cujo significado último remete àquela "protolinguagem" "perdida".[105]

A doutrina do duplo do mundo, do mundo como texto, fecha também a rede de afinidades entre o barroco, o romantismo de Iena, a visão de mundo de Baudelaire e a de Benjamin. Octavio Paz, no seu *Los hijos del limo*, tratou desta tradição de modo incomparável, reunindo inclusive

103) Esse artigo também é fundamental para Benjamin, na medida em que desenvolve um conceito positivo de "distração" que corresponde ao que ele aplicou no seu *Kunstwerkaufsatz*.

104) Siegfried Kracauer, "Das Ornament der Masse", in: *Der verbotene Blick*, Johanna Rosenberg (org.), Leipzig: Reclam, 1992, p. 172.

105) "Die Affinität, die Baudelaire zum Spätlateinischen fühlte, hängt wahrscheinlich mit seiner Passion für das Allegorische zusammen, das im frühen Mittelalter seine erste Blüte erlebte" (V 413).

vários dos temas aqui tratados, e que deve, portanto, apesar da extensão, ser citado:

> En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes hermeticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX e llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la vision de la lenguage como el doble del universo. [...] La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico.[...] Si la analogia hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos *leer* el universo, podemos *vivir* el poema. [...] La analogía no solo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos e símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal. [...] El mundo no es un conjunto de cosas sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. [...] El texto que es el mundo no es un texto único: cada página es la traducción y la metamorfosis de otra y así sucesivamente. [...] En el centro de la analogía hay un hueco: la pluralidad de textos implica que no hay un texto original. [...] Cada poema es una lectura de la realidad.[...] Escribir un poema es decifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta [...].[106]

O texto fala por si. O fato de Paz estabelecer neste mesmo livro justamente a relação entre o romantismo e as vanguardas não é de pouca importância dentro deste nosso contexto. Neste livro reencontramos não apenas os românticos de Iena, como reconhecemos o surrealismo, Proust e, evidentemente, reconhecemos a própria visão de mundo de Benjamin, sendo que todos esses autores são vinculados a uma mesma corrente cuja história Paz retraça.

A filosofia da linguagem de Walter Benjamin articulou-se como uma crítica de uma visão puramente semiótica da linguagem enquanto mera articulação de signos arbitrários. Ela, como vimos, imbrica-se profundamente com a concepção da linguagem encarnada por poetas-teóricos como o foram Novalis, Friedrich Schlegel, Baudelaire, Mallarmé e Valéry. A teoria benjaminiana da crítica, como nós ainda veremos, não poderia ser compreendida sem esta filosofia da linguagem que abarca a concepção do mundo como escrita. Ao crítico, para Benjamin, cabe o papel de ler o mundo nos textos e os textos no mundo; como ainda veremos, este crítico, como

106) Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romantismo a la vanguardia.* (1974) 3.ed., Barcelona/Caracas/México: Seix Barral, 1981, *passim.*

o *flâneur*, também fará o trabalho de anotar nas margens do mundo, e, mais ainda, chamará para si a tarefa de (re-)escrever o livro do mundo através da coleção metódica dos seus fragmentos dispersos na superfície, na textura do mundo. Desdobremos agora algumas conseqüências desta filosofia da linguagem na teoria do conhecimento de Benjamin e na sua crítica epistemológica.

II.2. LÓGOS *E* MYTHOS

Linguagem e verdade

A teoria benjaminiana da linguagem possui uma implicação gnoseológica inegável que se manifesta numa série de temas: ela envolve a relação entre o sujeito e o objeto do conhecimento, o conceito de sistema (vinculado ao saber meramente discursivo), o debate "mito *versus* Iluminismo",[107] a questão da própria exposição (*Darstellug*, além, evidentemente, do problema da representação, *Repräsentation*), e, finalmente, o "âmbito palavra e conceito (linguagem e Lógos)" (B 230/ Br II 68), na expressão de Benjamin, ou ainda, usando outros termos, a relação entre a linguagem e a verdade — vale dizer, entre as palavras, os conceitos e as Idéias. Neste capítulo deverei expor a filosofia de Benjamin a partir da sua teoria da linguagem, ressaltando tanto a sua relação com os românticos de Iena, como também a crítica a determinadas teorias do conhecimento que serviu para que ele delineasse a sua própria epistemologia.

Benjamin, na sua hoje já famosa carta a Hofmannsthal de janeiro de 1924, comentou estar satisfeito com o fato deste compartilhar com ele da convicção que permeia os seus trabalhos: "A saber, aquela convicção de que toda verdade possui o seu domicílio, o seu palácio natural, na

107) Ernst Cassirer, no seu *Mito e linguagem*, mostrou a relação íntima entre determinadas estruturas da linguagem e do mito, afirmando, por exemplo, que no pensamento mítico "a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, estando misturado a ele em unidade indissolúvel. O conteúdo da percepção não imerge de algum modo na palavra, mas sim dela emerge. [...] Desaparece a tensão entre o mero signo e o designado; em lugar de uma 'expressão' mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a 'imagem' e a 'coisa', entre o nome e o objeto." Op. cit., pp. 75 s. Cassirer contrapõe esta visão mítica da realidade à de Kant associada a "leis gerais", "uniformidades" e a "contextos de experiência".

linguagem, que este palácio foi construído a partir dos *logoi* mais antigos e que, diante desta verdade assim constituída, as visões das ciências singulares permanecem subalternas, na medida em que elas, como que nômades, arranjam-se ora aqui ora ali no âmbito da linguagem, presas à concepção do caráter de signo da mesma que imprime à terminologia delas uma arbitrariedade inconseqüente" (B 329/Br II 409). Aqui é afirmado não apenas que *a* verdade possui a sua morada na linguagem, mas antes, nos "*logoi* mais antigos" e, mais ainda, novamente é colocada a oposição desta linguagem superior — por assim dizer "originária" — com relação à linguagem "decaída" e arbitrária dos signos, que marcaria, segundo Benjamin, as ciências, note-se, particulares — vale dizer, heterônomas. Nesta mesma carta, Benjamin opõe a filosofia a estas ciências: "Oposta a elas, a filosofia experimenta a eficácia propícia de uma ordem, graças a qual as suas visões dirigem-se cada vez a estas palavras determinadas, cujas superfícies, incrustadas no conceito, dissolvem-se sob o efeito do contato magnético delas e deixa entrever as Formas da vida lingüística nelas encerradas" (B 329/Br II 409). Ou seja, se pensarmos em termos da sua filosofia da linguagem exposta no *Sprachaufsatz*, seremos levados a concluir que a filosofia — assim como para Schlegel e Novalis — representaria para Benjamin um acesso privilegiado àquela "linguagem paradisíaca perdida"; ou ainda: apesar da "queda", ainda é dada à linguagem a possibilidade de conhecer a Verdade (eminentemente lingüística, uma vez que para Benjamin também: "*én arché hén ó lógos*", IV 18, "no princípio era o verbo"). A filosofia como elemento e procedimento lingüístico (melhor dizendo: lingual, *sprachlich*), além de visar estas palavras não-arbitrárias, só existe com o trabalho do conceito, que exerce por assim dizer a função de preservar nas palavras "antigas" a sua vida lingüística "originária", que deve ser "ressuscitada".

Esta dicotomia — filosofia-ciências particulares — já aparecera antes na obra de Benjamin no texto "Sobre o Programa da Filosofia vindoura" ("Über das Programm der kommenden Philosophie") de 1917-1918, no qual ele ainda mantinha-se fiel a alguns elementos do sistema kantiano[108], mas, por outro lado, exigia uma mudança justamente no conceito de experiência (e, conseqüentemente, no próprio conceito de conhecimento) dessa filosofia, que fosse além do modelo que Kant tomara da física newtoniana: "Assim a tarefa [*Aufgabe*] da filosofia a vir pode ser concebida como a descoberta ou criação de um conceito de conhecimento que [...] possibilite logicamente não apenas a experiência

108) Cf. II 157, VI 33, e também a seguinte passagem de uma carta sua de 1917 a Scholem: "Einzig im Sinne Kants und Platos und wie ich glaube im Wege der Revision und Fortbildung Kants kann die Philosophie zur Lehre oder mindestens ihr einverleibt werden" (B 150/Br I 389).

mecânica mas também a religiosa" (II 164) — nada menos kantiano.[109] O meio que possibilitaria a crítica deste conceito kantiano de experiência é precisamente a linguagem: "A grande transformação e correção que deve ser executada no conceito de experiência, orientado unilateralmente de modo matemático-mecânico, pode ser feita unicamente através de uma relação do conheciemento com a linguagem, como já foi intentado na época de Kant por Hamman.[110] Para além da consciência de que o conhecimento filosófico seria absolutamente certo e apriorístico, para além da consciência destes lados da filosofia nascidos na matemática, Kant desconheceu totalmente o fato de que o conhecimento filosófico possui a sua única expressão [*Ausdruck*] na linguagem e não em fórmulas e números" (II 168). E, acentuando de modo mais enfático esta distinção entre a filosofia e "as ciências", ele continua: "Em última instância, este fato deveria ser tomado como decisivo e é com ele que se deve afirmar, em última instância, a supremacia da filosofia sobre todas as ciências, assim como sobre a matemática. Um conceito de filosofia obtido dentro da reflexão acerca da essência lingüística do conhecimento [*das sprachliche Wesen der Erkenntnis*] iria criar um conceito de experiência correspondente que irá abarcar âmbitos cuja verdadeira sistematização Kant não atingiu. Entre as regiões mais elevadas destes âmbitos, deve-se nomear a religião" (II 168). Eis o alargamento das fronteiras do conhecimento — e do conceito de experiência — exigido por Benjamin, que vem acoplado a um elogio da "supremacia" da filosofia sobre as demais esferas do conhecimento, e antes de mais nada sobre as ciências particulares e a matemática. Benjamin, portanto, como os românticos, transgride na sua filosofia o princípio básico do pensamento discursivo moderno, a saber, o

109) Benjamin escreveu neste mesmo texto de modo enfático: "Sabemos dos povos primitivos [*Naturvölker*] do estágio denominado de pré-animista que se identificavam com animais e plantas sagrados e se autodenominavam a partir deles; sabemos de loucos que se identificam em parte do mesmo modo com os objetos que eles percebem e que, portanto, deixam de constituir *objecta* com os quais eles se confrontam; sabemos de doentes que relacionam as sensações dos seus corpos não a si mesmos mas sim com outros seres e de adivinhos que ao menos afirmam poder receber as percepções de outros que não a deles mesmos. A representação social do conhecimento sensível (e espiritual) tanto nossa, como também a kantiana e a da época pré-kantiana, é por completo uma mitologia bem como essa nomeada" (II 161 s.). Vale notar que não foi apenas o conceito kantiano de experiência que decepcionou Benjamin, também a filosofia da história de Kant foi recebida por ele com "decepção no que toca às minhas mas elevadas expectativas" (B 161/Br I 408). (Quanto a esta mesma posição da parte de F. Schlegel, cf. supra.) Esta crítica ao modelo kantiano de experiência também foi expressada por outro autor nesta mesma época, Ernst Bloch, amigo de Benjamin, no seu *Geist der Utopie*.

110) Quanto a este ponto, cf. o texto de Stefan Majetschak: "Metakritik und Sprache. Zu Johann Georg Hamanns Kant-Verständnis und seinen metakritischen Implikationen." *Kant-Studien*, 1989, H. 4, pp. 447-471.

preceito kantiano que proíbe a reflexão sobre aquilo que vai além do sensível e do âmbito da "razão".[111]

Esse programa que lançava a fundação de uma filosofia que seria antes de mais nada uma filosofia da linguagem — que levava em conta o valor eminentemente *lingual* do saber, o seu teor lingüístico — coincide com o projeto epistemológico que está no centro do livro sobre o *Trauerspiel* (escrito em 1924-5 e, portanto, na mesma época da carta a Hoffmanstal acima citada) cujo prefácio crítico-gnoseológico desdobra em muitos pontos o trabalho "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" de 1916 (escrito apenas um ano antes do "Über das Programm der kommenden Philosopie").[112]

A doutrina das Idéias

O prefácio crítico-gnoseológico — ou "epistemo-crítico", se se preferir — ("Erkenntniskritische Vorrede", I 207) do livro sobre o *Trauerspiel* articula uma série de conceitos, alguns já utilizados nos escritos anteriores, mas que aparecem agora retrabalhados sobretudo dentro do âmbito de uma doutrina das Idéias de cunho explicitamente platônico. Dos trabalhos anteriores permanece a visão da dualidade inerente à linguagem, a saber: a dicotomia entre o seu elemento comunicativo e o simbólico (eu recordo: no sentido neoplatônico deste termo). Tal concepção primordial da gnoseologia benjaminiana, se assim me for permitido dizer, aparece com diversos trajes ao longo deste

111) Cf. Theodor Adorno, "Einleitung zu Benjamins 'Schriften'" (1955), op. cit., p. 107. Dieckhoff, que na sua obra visa acentuar, às vezes de modo muito unilateral, a oposição de Benjamin com relação à *Aufklärung*, confronta este texto de Benjamin com a seguinte passagem de Baader: "'Kant (como todos os seus seguidores) deu um golpe mortal na humanidade, na medida em que proibiu o desejo de conhecer o mais elevado. — Sem mística [...] nenhuma moral. — Religião une ambas por toda a parte'", "'Kant hat (wie alle seine Nachfolger) den Menschen einen Todesstreich versetzt, indem er ihnen das Erkenntnisstreben des Höheren verbot. — Ohne Mystik [...] keine Moral. — Religion vereint überall beide.'" Op. cit., p. 52. Também Schlegel nos seus fragmentos *Ideen* de 1800 fez uma teoria da religião como meio de religação (cf. *religare*) do mundo "decaído".

112) Para além do fato do próprio Benjamin, no umbral da sua obra sobre o *Trauerspiel*, ter declarado que ela era um desdobramento do seu estudo "Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie" de 1916, ele também explicitou textualmente em várias passagens a relação íntima entre o *Trauerspielbuch* e o seu *Sprachaufsatz*, como numa carta a Scholem de janeiro de 1928, onde ele afirma não poder enviar o seu *Sprachaufsatz* por só possuir um exemplar e que de qualquer modo o prefácio do livro sobre o drama barroco — que Scholem possuía — deveria servir de substituto àquele texto devido às suas afinidades (B 454 s.). De fato, não apenas o prefácio deste livro relaciona-se com este texto, como a sua última parte, como vimos, retoma frases inteiras do *Sprachaufsatz* e as utiliza no contexto da teoria da alegoria aí exposta.

prefácio: ora na oposição entre conhecimento e verdade, ora novamente na disjunção entre a matemática e a ciência por um lado, e, por outro, a filosofia; noutra passagem opõem-se a doutrina e o ensaio esotérico à concepção de sistema do século XIX; o par conceitual "teor *coisal* e de verdade" (*Sach-* e *Wahrheitsgehalt*) do ensaio sobre *As afinidades eletivas* reaparece aqui se conectando agora também às noções mesmas de "conceito" e Idéia e à relação delas com o mundo fenomênico; a exposição (*Darstellung*) descontínua é oposta à cadeia de deduções; o procedimento que privilegia os extremos das conformações é contraposto ao trabalho com a simples média, assim como a mera acumulação dos fatos é contraposta ao trabalho com os fatos "originários"; o procedimento indutivo não-crítico é posto em confronto com uma teoria da ciência de cunho "platônico"; além, evidentemente, de aparecer novamente a oposição mesma entre a palavra nos seus aspectos simbólico e comunicativo (voltada apenas para o exterior); contrapondo-se por sua vez de novo a linguagem adamítica à linguagem como simples signo. Eis algumas das "configurações" conceituais principais nas quais Benjamin, neste prefácio, desdobra a sua concepção de linguagem. Tratemos agora de tentar iluminá-las.

Conhecimento e/ou verdade

A relação que é posta em termos de uma alternativa: conhecimento *ou* verdade, tendo em vista o que já vimos até o momento, pode ser compreendida sem maiores dificuldades. Benjamin, no prefácio do *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, afirmou que a *verdade* manifesta-se nas *Idéias* e "esquiva-se a qualquer tipo de projeção no reino do conhecimento. Conhecimento é posse."[113] "A verdade presentificada na roda das Idéias que são expostas" (I 209) escapa, portanto, para Benjamin, a qualquer circunscrição paulatina; o procedimento que nos leva à verdade não é a "espontaneidade do entendimento" (I 210) — vinculada apenas ao conceito e ao conhecimento — mas antes a própria contemplação (*Betrachtung*): "As Idéias são dadas de antemão" ("Die Ideen sind ein Vorgegebenes", I 210).[114] Nos termos da filosofia

113) *Origem do drama barroco alemão*, op. cit., p. 51 (tradução modificada por M.S-S.) = I 209.

114) Estamos, portanto, diante de uma teoria do conhecimento não muito distante da romântica onde, como vimos, a noção de observação (*Beobachtung*) possuía um local central, e na qual não há tampouco o *conhecimento* da Verdade. — Essa incompatibilidade entre o conhecimento e a verdade pode ser remontada tanto à antiquíssima doutrina da *teologia negativa* — que, fiel ao mandamento, nega a possibilidade de se poder obter uma representação de Deus —, como também é uma constante numa determinada linha da reflexão filosófica. Gottfried Gabriel, analisando a "passagem" para o estilo — o elemento "literário" — de alguns filósofos, chegou,

benjaminiana da linguagem, como ainda ficará mais claro, esta oposição entre o conhecimento e a verdade pode perfeitamente ser traduzida na oposição entre o elemento comunicativo da linguagem e o seu elemento simbólico ou mágico.

Explicitando a sua base gnoseológica, Benjamin ainda afirma: "A tese de que o objeto do conhecimento não coincide com a verdade revela-se, sempre de novo, uma das mais profundas intenções da filosofia nas suas origens, a doutrina platônica das Idéias. O conhecimento pode ser questionado, mas não a verdade".[115] Esta postura epistemológica, que, à primeira vista, pretende-se filiar a um platonismo puro, é na verdade mais complexa e acaba, como veremos, tornando-se uma crítica à visão platônica — metafísica — de Verdade.

Isto pode ser compreendido se tivermos em vista a crítica que Benjamin faz da noção de sistema enquanto pressuposto da exposição filosófica. Ele reservou, nesse prefácio, um modo de exposição (*Darstellung*) específico para o conhecimento filosófico: o tratado. É neste ponto que ele opõe a doutrina e o ensaio à concepção de sistema do século XIX: segundo Benjamin, a filosofia não é uma mediadora do conhecimento mas sim aquela disciplina que deve *expor* a verdade (I 207). O tratado (que alude aos objetos da teologia "sem a qual a verdade não pode ser pensada", I 208) apresenta-se, então, para ele, como o inverso do discurso pedagógico. Benjamin delineia o procedimento desta exposição tratadística em termos que de fato se aproximam muito do seu próprio modo de escrever: para se manter fiel ao objetivo de expor a verdade, ele dá ao desvio (*Umweg*) a dignidade de um método: através da *citação* o pensamento retorna sem cessar ao seu objeto, desfolhando,

entre outras, à interessante conclusão: "Kirkgaard meinte etwas anderes als er sagt, Adorno meinte mehr als er sagte, und Wittgenstein meinte, was er nicht sagte", "Kirkgaard queria dizer algo diferente do que ele dizia, Adorno queria dizer mais do que ele dizia e Wittgenstein queria dizer o que ele não dizia." ("Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie", in: *Literarische Formen der Philosophie*, Hrsg. von G.G. und Christiane Schildknecht, Stuttgart, 1990, p. 11). Chesterton, vale recordar, definiu a diferença entre a poesia e a prosa em termos nada distantes aos utilizados para caracterizar a filosofia de Wittgenstein: "The aim of good prose is to mean what they say. The aim of good poetical words is to mean what they do not say."

115) *Origem do drama barroco alemão*, op. cit., p. 52 = I 209 (tradução modificada por M.S-S.). Na primeira versão deste prefácio, Benjamin levou às últimas conseqüências a sua visão platônica de mundo: "A Idéia enquanto fundamento do ser fundamenta a coisa através da sua participação na Idéia. O ser do objeto vive do ser da Idéia. Essa determinação da Idéia como Ser define ao mesmo tempo a *verdade como um ser*. Essa é a verdadeira importância da doutrina das Idéias para o conceito de verdade"; "Die Idee als Seinsgrund gründet das Ding durch dessen Anteil an die Idee. Das Sein des Gegenstandes lebt vom Sein der Idee. Diese Bestimmung der Idee als Sein definiert zugleich die *Wahrheit als ein Sein*. Dieses ist die eigentümliche Tragweite der Ideenlehre für den Wahrheitsbegriff." I 929, grifo de M.S-S.

por assim dizer, os seus diversos níveis de sentido (*Sinnstufen*, I 208), concretizando assim a contemplação — melhor dizendo: a *leitura* — preconizada.[116] Para Benjamin, o tratado revelaria assim a sua semelhança com o mosaico — que atingiu o seu ápice, assim como aquele gênero filosófico, nota ele, na Idade Média —; os elementos particulares dispersados constroem um conjunto "unitário": assim como na contemplação dos mosaicos, também no tratado a unidade é dada imediatamente (I 210). Deste modo, Benjamin resume o procedimento do *estilo filosófico* reinvindicando, entre outros temas intimamente conectados: "A arte da interrupção [*Die Kunst des Absetzens*] em oposição à cadeia das deduções" (I 212).[117] Filosofia e exposição, *Darstellung*, portanto, são temas que — como já para Schlegel e Novalis — sobrepõem-se: não se pode pensar numa verdade que não seja ela mesma *lingual*. Através da discussão da exposição Benjamin retorna à sua crítica epistemológica: "Tão claramente a matemática mostra que a eliminação total do problema da exposição [*Darstellungsproblem*], que marca toda didática rigorosa e objetiva, é o signo do conhecimento autêntico, com igual ênfase coloca-se a sua renúncia no que tange ao âmbito da verdade indicado pelas línguas" (I 207). A exposição tratadística preconizada por Benjamin nesse prefácio está, então, intimamente conectada àquela dicotomia entre o conhecimento e a verdade, uma vez que, para ele, o simples conhecimento ligar-se-ia justamente ao sistema tradicional, a uma "cadeia de deduções sem lacunas" ("lückenloser Deduktionszusammenhang", I 213), enquanto o autêntico âmbito filosófico estaria vinculado à ordem de uma "descrição do mundo das Idéias" (I 928).[118]

Benjamin opôs-se também a um inducionismo não-crítico (I 220), condenando, portanto, um procedimento que visasse simplesmente submeter o particular a uma totalidade preestabelecida. Retomando uma diferenciação elaborada por ele no início do seu trabalho sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin sublinhou novamente este seu

116) "Perseverantemente o pensamento inicia sempre novamente, e volta às coisas mesmas de modo circunstanciado. Esse contínuo tomar o fôlego é a forma mais própria do existir da contemplação"; "Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation" (I 208).

117) Esta "arte da interrupção" não deixa de se relacionar com a utilização metódica dos "saltos" na exposição romântica da filosofia que analisamos na primeira parte deste trabalho.

118) Cf. também I 212, onde Benjamin constata que os grandes sistemas (de Platão, Leibniz e Hegel) estavam relacionados à exposição do mundo na ordem das Idéias, elemento este que foi perdido na ciência atual; valorizando, portanto, ao menos um dos grandes "sistematizadores" no âmbito da filosofia do século XIX, pelo fato de ele ainda estar vinculado à doutrina das Idéias.

distanciamento com relação ao platonismo *tout court*, antimaterialista, afirmando que "o teor de verdade [*der Wahrheitsgehalt*] deixa-se apreender apenas via o mais exato mergulhar nas singularidades do teor coisal [*Sachgehalt*]" (I 208). Como já afirmou Adorno com relação a Benjamin: "A frase de que no conhecimento o mais individual é o mais universal ajusta-se-lhe inteiramente. [...] Falando ao modo de fórmula, movia-o um impulso de romper com a lógica que se limita a encobrir o particular na teia do geral, ou que só abstrai o geral do particular. Ele queria compreender o essencial ali onde ele não se deixa destilar numa operação automática, nem se deixa vislumbrar de um modo dúbio: adivinhá-lo metodicamente a partir da configuração de elementos alheios à significação."[119] Benjamin nega uma via imediata de acesso ao mundo das Idéias (via intuição intelectual, "intellektuelle Anschauung", I 215), do mesmo modo que ele já condenara no seu *Sprachaufsatz* a concepção mística da linguagem que vê os nomes como idênticos às essências das coisas. Num fragmento datado de alguns anos antes da confecção deste prefácio ao livro sobre o drama barroco, Benjamin já destacara a necessidade desta mediação: "Conhecimento e verdade não são idênticos nunca; não existe conhecimento verdadeiro nem verdade conhecida. No entanto alguns conhecimentos são imprescindíveis para a exposição da verdade" (VI 48). É justamente esta concepção positiva do material que estabelece o limite da semelhança da sua teoria do conhecimento com a platônica. Pode-se aplicar a Benjamin uma frase de Goethe — que nesse ponto estava ao lado dos românticos de Iena — por ele citada: "Existe um empirismo frágil que se faz intimamente idêntico ao objeto e, deste modo, torna-se teoria propriamente dita" (II 380). Este "frágil abandonar-se ao material", para lançarmos mão novamente da leitura que Adorno[120] fez da obra de Benjamin, levou o nosso autor, nos seus trabalhos, a um metódico "penetrar a fundo" nos detalhes dos seus objetos. Como ele afirmou uma vez, a verdade "está em casa no detalhe". Apesar de em alguns momentos Benjamin dar a impressão de se expressar em termos puramente platônicos (como ao afirmar que o "teor coisal" deve ser

119) "Caracterização de Walter Benjamin", op. cit., p. 189. Cf. também, de Adorno, a frase: "[Benjamins] spekulative Methode trifft sich paradox mit der empirischen." "Einleitung zu Benjamins 'Schriften'", op. cit., p. 109.

120) Adorno, "Einleitung zu Benjamins 'Schriften'", op. cit., pp. 112 s. Adorno também fala nesse texto do "olhar micrológico" de Benjamin que expressava o seu pendor para o concreto e oposição à *philosophia perennis*; id., p. 115. Buci-Glucksmann utiliza esta noção para destacar um procedimento alegórico por detrás desta teoria do conhecimento do prefácio do *Trauerspielbuch*: "Si toute allégorie se refuse à la vision du monde et privilégie le détail, le fragment, le regard micrologique, — les éléments non intentionnels du réel par rapport à un tout problématique — la méthode philosophique de l'allégorie ne peut être qu'indirecte: '*Umweg*'". Op. cit., p. 60.

visto como um vaso — "Gefäss" — que contém o "teor de verdade", I 927), ainda assim, na versão final do prefácio, o que prepondera é uma valorização do elemento material. Deste modo podemos compreender porque esse seu prefácio foi denominado de *crítico*-gnoseológico: ele representa não apenas uma aceitação e uma reelaboração da tradição filosófica, mas também uma crítica desta tradição, elaborada dentro das coordenadas nascidas da sua filosofia da linguagem.

Esta crítica à concepção platônica de verdade ganhou a sua formulação mais contundente no *Passagen-Werk*, onde podemos ler um fragmento que se encaixaria perfeitamente como uma epígrafe à obra inteira de Benjamin: "Renúncia decisiva do conceito de 'verdade atemporal' está na ordem do dia. Evidentemente a verdade não é — como o marxismo o afirmou — apenas uma função temporal do conhecer, mas sim vincula-se a um núcleo-temporal, que está posto igualmente no conhecido e no que conhece. Isto é tão verdade que o eterno é em todo o caso antes um rufo no vestido do que uma Idéia" ("Entscheidende Abkehr vom Begriffe der 'zeitlosen Wahrheit' ist am Platz. Doch Wahrheit ist nicht — wie der Marxismus es behauptet — nur eine zeitliche Funktion des Erkennens sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt, gebunden. Das ist so wahr, daß das Ewige jedenfalls eher eine Rüsche am Kleid ist als eine Idee", V 578).[121] O eterno não se confunde com a Idéia, porque esta existe apenas enquanto mergulhada na história; o eterno é apenas uma dobra epifenomênica: esta é a "revolução" que Benjamin executa — em consonância com os românticos de Iena — no platonismo.[122] Essa introdução do elemento temporal na doutrina das Idéias dá-se através da relação existente, para Benjamin, entre a linguagem e a verdade.

"Se a tarefa do filósofo é praticar uma descrição do mundo das idéias, de tal modo que o mundo empírico nele penetre e nele se dissolva, então o filósofo assume uma posição mediadora entre a do investigador e a do artista."[123] Enquanto o que une o filósofo ao artista é a sua tarefa de

121) Já num fragmento de 1923 Benjamin escrevera: "Deve-se [...] desmascarar a atemporalidade como um exponente do conceito de verdade burguês"; "Zeitlosigkeit'ist [...] als ein Exponent <de>s bürgerlichen Wahrheitsbegriffs zu entlarven" (VI 50). Cf. também B 523. Quanto a este ponto, podemos ler em Adorno: "O reconhecimento crítico do Nietzsche tardio no sentido de que a verdade não é idêntica ao universal atemporal, mas que tão-somente o histórico ministra a configuração do absoluto, é um cânone que ele seguiu em seu procedimento, sem talvez conhecê-lo." "Caracterização de Walter Benjamin", op. cit., p. 190.

122) Como já notou Bernd Witte na sua biografia de Benjamin: "Apesar do vocabulário platônico de que Benjamin lança mão, o método que ele segue na sua teoria do conhecimento não é de modo algum a-histórico." *Walter Benjamin. Une biographie*, A. Bernold (trad.), Paris, 1988, pp. 92 s.

123) *Origem do drama barroco alemão*, ed. cit., p. 54 = I 212.

exposição (*Darstellung*), com o pesquisador, o filósofo tem em comum justamente a necessidade de organizar o mundo em conceitos. É, entre outras, com esta fórmula que Benjamin resgata o tema onipresente aos românticos de Iena, a saber, o da união, ou reunificação, da filosofia com a arte que já vimos anteriormente.

Via conceito realiza-se aquela volta constante ao objeto a que já me referi. O procedimento analítico dos conceitos escapa a qualquer suspeita de ser uma mera "sutileza destrutiva" ("zerstörischer Spitzfindigkeit", I 214), na medida em que eles trabalham no sentido de *salvar* os fenômenos nas Idéias.[124] Deste modo, a aparente dicotomia conhecimento versus verdade é também superada. Nessa tarefa de mediação entre o universo dos fenômenos e o "mundo das Idéias", o "trabalho do conceito" consiste justamente em retirar elementos destes fenômenos do seu contexto de aparência[125], para serem "salvos" no "reino das Idéias". É exatamente por isso que os elementos destacados pelo conceito não representam um simples acumular de fatos, nem tampouco deve-se ver os conceitos nas indicações mais gerais da linguagem: "O empírico [...] é tanto mais penetrado, quanto melhor ele pode ser visto como um extremo. O conceito parte dos extremos" (I 215). O pesquisador deve ter em mira, portanto, para Benjamin, o estudo dos extremos, se ele quiser delinear os contornos de uma Idéia.[126] Adiantando um pouco, poderíamos dizer que é justamente a tal pesquisa que Benjamin se entrega no seu *Trauerspielbuch*.

---

124) Poder-se-ia argumentar a favor de um platonismo puro de Benjamin neste texto, destacando-se o fato de esta "salvação" dos fenômenos nas Idéias via conceito dar-se justamente através do recurso a uma fórmula platônica: "*tá phainomena sôzein*" ("salvar os fenômenos"). Mas ocorre que na doutrina platônica os *eide* existem totalmente separados do mundo sensível (*kosmos aisthetos*). Eles só podem ser alcançados via anamnesis ou via o método da *dialektike*. O próprio Benjamin, num fragmento de 1916, indica o que seria uma concepção mais próxima da de Platão, quando ele tratou de modo diverso a relação entre o conceito e as Idéias: "Em si naturalmente os conceitos são como a essência (essencialmente) a-temporais: mas faz parte do conceito deste mata-borrão o fato dele existir neste ponto do tempo efetivo, do espaço efetivo, com outras palavras: o *factual*-singular é essencial para o conceito, mas para a essência ele é justamente não-essencial"; "An sich sind natürlich Begriff wie Wesen (ihrem Wesen nach) zeitlos: aber zum Begriff dieses Löschblatts gehört daß es an diesen Punkt der wirklichen Zeit, des wirklichen Raumes existiert, m.a.W. das <S>ingulär-*tatsächliche* ist für den Begriff wesentlich, für das Wesen aber ist es gerade unwesentlich" (VI 30).

125) A aparência (*Schein*) a que os fenômenos encontram-se 'misturados' constrói uma falsa unidade. O método tratadístico da exposição que Benjamin indica para a filosofia revela a sua necessidade neste trabalho de arrancar os elementos fenomênicos do seu contexto primário; ele é na verdade um correlato do próprio mundo das Idéias: este não é um sistema uno, mas antes também possui uma estrutura descontínua (I 213).

126) Cf., quanto a este ponto, a noção romântica de "suspensão entre os extremos" analisada anteriormente.

Sendo assim, para ele nesse prefácio, é na esfera conceitual que se interpenetram os âmbitos do conhecimento com o das Idéias[127], e, por sua vez, é onde dá-se, como já sugerimos, a ponte entre o "entendimento que distingue" ("unterscheidenden Verstandes", I 215) — o pesquisador — e o procediemento sintetizante de expor as Idéias — o artista.[128] Eis o ponto central: para Benjamin procedimentos analítico e sintético — assim como o lado mágico e o semântico da linguagem — não se excluem mas antes imbricam-se numa relação de complementaridade, conduzindo a um movimento que vai da extração de determinados elementos da falsa totalidade fenomênica até à exposição das Idéias; vale relembrar, sempre dentro de um registro histórico. Tratemos de esclarecer melhor o que significam estas *Idéias* para Benjamin.

A exposição das Idéias

Portanto, na epistemologia de Benjamin, o caminho que vai dos fenômenos até às Idéias através dos conceitos também deve ser trilhado necessariamente no sentido inverso: é através dos conceitos que as Idéias são expostas. As Idéias só existem através dos conceitos — assim como os conceitos só existem imbricados nos fenômenos. Pode-se dizer que devemos *ler* os conceitos nos fenômenos. A relação entre as Idéias e os fenômenos, ele a explicita com uma imagem: "As Idéias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas" (I 214). Nestas "constelações eternas" (I 215) os fenômenos sofrem não só uma dispersão — perda do seu contexto originário —, como também são salvos. O significado deste "ser salvo" está imediatamente ligado à noção de exposição tratadística de Benjamin: a exposição tratadística visa as Idéias e nelas os elementos fenomênicos, desprendidos do seu contexto primeiro, são preservados dentro desta exposição. Essa é a tarefa da

---

127) Como podemos ler na primeira versão do prefácio crítico-gnoseológico: "Na sua forma pura o conceito regula a relação entre o âmbito do conhecimento e o das Idéias. Os conceitos são elementos do conhecimento, as Idéias partes da verdade"; "In seiner reinen Form reguliert der Begriff die Beziehung des Bereichs der Erkenntnis zu dem der Ideen. Die Begriffe sind Elemente der Erkenntnis, die Ideen Teile der Wahrheit" (I 933).

128) Cf., quanto a este tema, a epígrafe de Goethe da tese de doutoramento de Benjamin: "Antes de tudo [...] quem compõe uma análise deveria indagar, ou melhor, dirigir a sua atenção sobre a questão de saber se ele tem realmente a ver com uma síntese misteriosa, ou se aquilo com que se ocupa é apenas um agregado, uma justaposição [...] ou como tudo isto poderia ser modificado" (I 10). Este tema Benjamin também retoma numa resenha do *L'âme romantique et le rêve*, de Albert Béguin, de 1938, onde ele afirma que: "Quem realiza uma análise, recorda Goethe, ele deve observar se uma autêntica síntese subjaz a ela. [...] Realizar a síntese é a prerrogativa de um conhecimento histórico" (III 559). Cf. também V 592.

filosofia: expor o que no final das contas não é outra coisa senão a própria verdade, que, como já afirmou com razão Samuel Weber com relação a Benjamin, "é ela mesma exposição"[129], *Darstellung*, assim como ela já o era para os românticos. Portanto, esse trabalho de mediação do conceito deve executar uma tarefa na qual, através de um instrumento de análise do mundo fenomênico (os conceitos), atinge-se a verdade. Mas, para Benjamin, essa verdade, como vimos, confunde-se com o lado simbólico da linguagem e, portanto, delineia-se no confronto com o seu lado comunicativo. No *Trauerspielbuch* Benjamin também retomou esta concepção: "A verdade é um ser não-intencional, formado a partir de Idéias" (I 216). Daí a necessidade teórica de localizar nesse prefácio a *manifestação* das Idéias não tanto no próprio conceito, mas sobretudo num outro elemento constante (I 216): nos nomes.

Neste ponto é interessante notar a diferença existente entre as duas versões do prefácio. Na primeira estes nomes são vinculados à protolinguagem, *Ursprache*: "Elas [as Idéias] são dadas justamente na protolinguagem revelada [*offenbarte Ursprache*], na qual as palavras possuíam a sua nobreza nomeadora não-perdida no significado que conhece [*erkennende Bedeutung*]" (I 937). Já na versão definitiva lemos: "Elas são no entanto dadas não tanto numa protolinguagem, mas sim numa protopercepção [*Urvernehmen*] na qual as palavras possuem a sua nobreza nomeadora não-perdida no significado que conhece" (I 216). Esta segunda versão, evidentemente filtrada do teor teológico da primeira (onde se fala em "protolinguagem revelada", sempre dentro de um diálogo com a teoria exposta no *Sprachaufsatz*), guarda, no entanto, a marca central deste Nome como sendo o poder nomeador da palavra em oposição ao seu "significado" conectado ao conhecimento. Aqui também, como no *Sprachaufsatz*, é em Adão que deve ser vista a origem da atitude nomeadora, o que o caracteriza como "o pai da filosofia" (I 217).[130] Benjamin fala agora de um "lado simbólico oculto"

129) "Lecture de Benjamin", in: *Critique*, ago./set. 1969, p. 701. Cf., quanto a este ponto, o que o próprio Benjamin escreveu com relação aos românticos: "A reflexão constitui o absoluto e ela o constitui como *medium*" ("Die Reflexion konstituiert das Absolute, und sie konstituiert es als Medium", I 37). Assim como nos românticos, em Benjamin também o absoluto — ou seja, as Idéias, na sua terminologia — é constituído apenas na própria exposição filosófica; o tratado organiza alguns elementos do mundo fenomênico para salvá-los através da própria construção das Idéias num determinado momento histórico.

130) E aqui novamente ao lado do caráter "não-significante" da linguagem paradisíaca está colocada a questão da não-arbitrariedade dos "protonomes", em torno dos quais gira toda a história da filosofia: "A nomeação adamítica está tão longe de ser jogo e arbítrio, que antes pelo contrário é nela que o estado paradisíaco, que ainda não tem que lutar com o sentido comunicante das palavras, afirmou-se enquanto tal" (I 217).

("verborgenen symbolischen *Seite*") ao lado de uma "significação profana" da palavra, *Wort* (I 216, grifo de M.S-S.). Mais digno de atenção ainda — tendo em vista a filosofia da lingaugem de Benjamin de onde provem estes dois "lados da linguagem" — é o fato de ele citar um texto de Hermann Güntert que iguala as Idéias de Platão às "'palavras divinificadas e conceitos-palavra'", "'vergöttlichte Worte und Wortbegriffe'" (I 216). Ao filósofo cabe justamente, explica Benjamin romanticamente, o papel de renovar tal lado simbólico da linguagem que se opõe a toda "comunicação voltada para o exterior" (I 217).

Nesta sobreposição da Idéia e da palavra dá-se, portanto, de modo mais explícito, a conexão íntima entre a gnoseologia e a filosofia da linguagem de Benjamin.[131] "A verdade é descoberta na essência da linguagem" (I 197), ele afirmara já no seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*. Na medida em que Benjamin encontra o Ser, a verdade, na linguagem ele indica — do mesmo modo que Humboldt já o fizera cerca de cem anos antes — uma instância onde sujeito e objeto do conhecimento se amalgamam e se constituem.

Já no "Über das Programm der kommende Philosophie", de 1917/18, Benjamin criticara duramente a visão kantiana do conhecimento que "não superou eficazmente a concepção do conhecimento como uma relação entre certos sujeitos e objetos ou entre um certo sujeito e objeto". E ainda: "Constitui a tarefa da teoria do conhecimento a vir encontrar a esfera de neutralidade total no que concerne aos conceitos de objeto e sujeito" (II 161, 163).[132] No contexto do *Sprachaufsatz* é lícito afirmar-se que tal instância "anterior" a essa disjunção coincidiria com a "palavra divina" como o faz, por exemplo, K. Greffrath quando afirma que: "Benjamin tentou [...] com o auxílio do Gênese solucionar o problema da teoria do conhecimento, a saber a diferença entre o que conhece e o que é conhecido. Sujeito e objeto do conhecimento possuem a mesma origem [*Ursprung*]: são seres linguais [*sprachlich*] na medida em que ambos descendem do verbo do Deus criador."[133]

131) Cf. Gagnebin, *Zu Geschichtsphilosophie Walter Benjamins*, op. cit., pp. 26 s.

132) Num fragmento de 1920 Benjamin reafirmou a necessidade de se superar a dicotomia entre o sujeito e o objeto do conhecimento tal como ela aparece na teoria tradicional do conhecimento (representacionista): "die falsche Disjunktion: Erkenntnis sei entweder im Bewußtsein eines erkennenden Subjekts oder im Gegenstand (bezw. mit ihm identisch)"; "a falsa disjunção: o conhecimento encontrar-se-ia ou na consciência de um sujeito do conhecimento ou no objeto (a saber, seria idêntico a ele)" (VI 46), anotou ele então.

133) Op. cit., pp. 112 s. É evidente que a teoria do conhecimento com tinturas fortemente neoplatônicas tal como Benjamin a expôs no prefácio do *Trauerspielbuch* deve ser lida como uma *resposta* ao ambiente acadêmico neopositivista alemão de então, contra o qual ele sentia uma repulsão sem limites. Rainer Rochlitz já observou nesse sentido que: "Le neo-kantisme avec sa séparation rigide du sujet et de l'objet — consácration philosophique du positivisme des sciences et d'une matrise abstraite

No âmbito do prefácio, é no Nome (ou na "palavra como Idéia") que tal instância é fornecida. Este local privilegiado do conhecimento das Idéias é dado, aqui, sempre como um elemento originário: o Nome aparece sempre na origem e é a esta origem que nos deve dirigir a filosofia (assim como o trabalho do tradutor consiste, como vimos, para Benjamin, em revelar a linguagem pura).[134] Mas afinal qual é o significado deste conceito benjaminiano de "origem", "Ursprung"?

Ur-Sprung

Entre todos os elementos da estrutura teórica do pensamento benjaminiano decerto é justamente o conceito de origem um dos que mais gerou — e gera — controvérsias entre os seus comentadores. Toda a "desenvoltura" de Benjamin ao falar de uma linguagem *originária*, divina ou adamítica, ao analisar o "pecado original" da linguagem, ou mesmo a sua noção de uma linguagem aquém do bem e do mal levam inevitavelmente aquele que estuda a sua obra hoje — ou seja, quando qualquer tipo de uso de tais categorias está de fato descartado do ponto de vista acadêmico — a tratar todo este categorial teológico quer como metáforas quer como

de la nature — était le courant dominant dans les universités allemandes, dont la critique était à l'ordre du jour à l'époque de la Première Guerre mondiale. La référence à l'Idée platonicienne dans l'introduction de *L'Ame et les formes* et dans celle de *L'Origine du drame baroque allemand* correspond surtout à la nécessitée de se penser un niveau d'indifférence du sujet et de l'objet". "De la philosophie comme critique littéraire", *Revue d'esthétique*, n. 1, 1981, p. 42. Com efeito, na obra supra citada de Lukács, de 1911 — que foi lida por Benjamin (I 280) —, encontramos, entre outras, a seguinte passagem: "A idéia existe antes de todas as manifestações [...] A idéia é a medida de todo existente." *L'ame et les formes*, G. Haarscher (trad.), 1974, p. 30. Uwe Steiner também notou na sua tese que Benjamin ao localizar "a verdade na esfera lingüística colocou ao mesmo tempo um outro momento no primeiro plano: a história." *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamin*, Würzburg, 1989, p. 74.

134) O conceito de Idéia de Benjamin, enquanto Nome, apresenta, portanto, uma das concretizações do seu programa da filosofia futura de 1917/18, já que, como vimos, Benjamin nesse texto indicara a linguagem como o único meio de se poder corrigir a concepção kantiana de experiência e de conhecimento. A linguagem supera aquela concepção tradicional, vale relembrar, justamente porque ela incorpora ao lado do seu elemento simbólico o comunicativo, isto é, uma instância histórica. Daí poder-se afirmar com relação a essa teoria do conhecimento de Benjamin — como, aliás se fez com relação aos românticos de Iena — que o seu conceito de verdade deve ser compreendido dentro de uma noção forte de *leitura*. Isto não é surpreendente, uma vez que nós já vimos que para Benjamin o mundo pode e deve ser lido como um texto: a verdade é *construída* através da sua *exposição* (*Darstellung*); nela misturam-se elementos fenomênicos e simbólicos.

ironia, ou ainda, como provocação pura e simples[135]. Tais categorias estão fora dos atuais "jogos de linguagem". Como é sabido, e (ironicamente) o próprio Benjamin o demonstrou no seu livro sobre o *Trauerspiel*, a causa das leituras metafóricas e alegóricas tem sua *origem* justamente nesta mudança no plano da cultura — na "*distância*" que gera a necessidade de interpretação e marca qualquer atividade hermenêutica — e, portanto, a própria teia conceitual de Benjamin acaba, inevitavelmente, sendo "vítima" de tal análise metaforizante. A questão consiste justamente em saber se se pode pura e simplesmente sair de tal tipo de análise. É improvável. Toda análise executa, evidentemente, uma *leitura* "metafórica", no sentido etimológico deste termo que já vimos anteriormente. De qualquer modo, o procedimento mais eficaz consiste, é claro, em se tentar manter o mais próximo possível do texto benjaminiano e é seguindo esta regra que procuramos ler o seu conceito de origem.

Os comentadores da obra de Benjamin que se colocaram do ponto

135) O próprio Benjamin afirmou esta intenção provocativa do prefácio do *Trauerspielbuch*: "Este prefácio", escreveu ele numa carta a Scholem de 1925, "é um atrevimento desmedido [*ist eine masslose Chuzpe*] — a saber, não mais nem menos do que prolegômenos de uma teoria do conhecimento, uma espécie de um segundo estágio, não sei se melhor, do antigo trabalho sobre a linguagem [*Sprachaufsatz*] que você conhece, arranjado como uma doutrina das Idéias. De resto lerei para tanto novamente o trabalho sobre a linguagem." E ele ainda conta, na mesma carta, qual seria a primeira epígrafe que ele havia programado para este prefácio: "'Über Stock und über Steine/Aber bricht Dir nicht die Beine'" (B 372). Este mote foi substituído pelo trecho de Goethe extraído da *Farbenlehre*, não menos provocativo, com o qual Benjamin esperava deixar as pessoas "boquiabertas" (B 372). Após a recusa deste seu trabalho pela Universidade de Frankfurt, e por ocasião da publicação do livro, Benjamin chegou a cogitar sobre a inserção de um outro pequeno "prefácio", que serviria como um comentário irônico ao fato de a sua obra provocativa ter efetivamente atingido a fundo alguns princípios da Academia. Neste "prefácio" irônico (que pode ser lido em português na tradução de H. Herbold do *Diário de Moscou*, 1989, p. 55) Benjamin afirma que "Gostaria de contar de novo a história da Bela Adormecida". Só que, nessa versão, ela não é acordada por um príncipe, mas sim pela bofetada que o cozinheiro dá no seu assistente. Este cozinheiro é o próprio Benjamin cuja bofetada, o *Trauerspielbuch*, dada na ciência desperta a "pobre verdade" antes embalada num sono profundo (I 901 s.). Por outro lado, tomar tal obra e particularmente o seu prefácio como um mero jogo provocativo (ou puro "jogo de palavras sem sentido", como Bernd Witte o fez) seria assumir uma postura neoconservadora travestida de uma roupagem pós-estruturalista. Pois Benjamin julgava de fato ter despertado a verdade do seu sono (ou, no mínimo, tentado fazê-lo) e não definitivamente fechado a porta do seu castelo. Deve-se levar em conta que tanto ele como alguns de seus contemporâneos conseguiram unir — de modo paradoxal — uma crítica ao sistema (conhecimento como representação sistemática de *uma* verdade) ao lado de uma afirmação *positiva* dos conceitos de verdade — e, acrescente-se, de belo. O "platonismo" benjaminiano — aliás como o de Schlegel e de Novalis — merece ser estudado seriamente e não reduzido ao desconstrutivismo. Cf. ainda, quanto a este ponto, I 1227.

de vista de uma concepção teológica não tiveram dúvidas em ver na constelação semântica que paira em torno do conceito de origem uma posição assumidamente teologizante e, portanto, não-metafórica. É o caso por exemplo das interpretações do próprio Gershom Scholem[136] e das análises de Michael Löwy. Para este último: "La théorie linguistique du jeune Benjamin semble donc se construire selon un paradigme messianique/restitutionniste d'inspiration kabbalistique et romantique, tendu vers la restauration de l'harmonie édénique."[137] Este tipo de abordagem deixa a desejar pela excessiva unilateralidade, cuja rigidez impede uma leitura efetivamente mais próxima do texto de Benjamin. Ela não leva em conta a tradição de filosofia da linguagem baseada na leitura do Gênese — como se vê nos autores do romantismo alemão, por exemplo —, assim como não leva em conta também as próprias palavras de Benjamin já citadas aqui, que afirmam que ele utilizou a Bíblia pelo fato da linguagem ser vista aí na sua "realidade não-desvendável e mística", apresentando portanto a "natureza da linguagem mesma" (II 147). Já a postura de Stéphane Mosès[138] procura ser um pouco menos rígida e tenta compreender a noção de origem na obra de Benjamin com uma abordagem mais elaborada.

Apesar de ressaltar apenas duas dentre as três fontes fundamentais deste conceito de origem, a saber: a Bíblia (e a mística judaica de um modo mais amplo) e o conceito de "Urphänomen", fenômeno originário ou protofenômeno, de Goethe, esquecendo-se, portanto, da categoria de Idéia platônica, tão explícita nas obras benjaminianas, à qual no decorrer do texto Mosès se reporta apenas *en passant*[139], ainda assim ele destaca com clareza os diversos matizes desse conceito e os seus desdobramentos dentro da obra de Benjamin. Mas a sua leitura, por vezes, também acentua demais uma exegese teologizante desse conceito, como por exemplo quando afirma que "na narração do Gênese, Benjamin descobre o fundamento da *origem como começo*", ou que "a idéia teológica da origem remete a um passado imemorável", ou ainda que "no 'A tarefa do tradutor' [...], Benjamin evoca, pela primeira vez,

136) Cf. p. ex. *Histoire d'une amitié*, op. cit., pp. 71 s., e 232, onde, narrando o seu encontro com Benjamin em 1937, ele diz ter ficado surpreso de ainda ter ouvido da boca de Benjamin o termo "'a palavra divina' e isto de modo algum a título de metáfora, mas (em oposição à linguagem humana), enquanto fundamento de toda teoria da linguagem." Cf. ainda, também de sua autoria "Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala", op. cit., p. 8.

137) *Rédemption et Utopie, le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective*, P.U.F, 1988, p. 127.

138) S. Mosès, "L'idée d'origine chez Walter Benjamin". In: H. Weismann (org.), *Walter Benjamin et Paris*, 1986, pp. 809 ss.

139) Id., p. 815.

o problema do retorno à origem".[140] Esta aparente valorização da categoria do "retorno às origens" é, no entanto, dialetizada através da confrontação com o conceito goethiano de "Urphänomen", que teria fornecido a Benjamin o fundamento "da *origem como princípio*", isto é, "princípio de organização, de forma estruturante."[141]

No prefácio do *Trauerspielbuch*, Benjamin procurou estabelecer os limites deste conceito dentro de uma teoria que, com as suas devidas adaptações, pode ser encontrada ao longo de toda sua obra. Ele tenta neste prefácio aplicar a teoria das Idéias à noção de origem (no âmbito da questão dos gêneros, como veremos mais adiante). "A origem é Idéia" ("Ursprung ist Idee!", I 936) lemos numa variante da primeira versão do prefácio. O *pesquisador* — a que já nos referimos — deve buscar, segundo Benjamin, o elemento autêntico — o "selo de origem" (I 227) — nos fenômenos; este movimento equivale justamente à tarefa de fazer com que os fenômenos sejam acolhidos na Idéia, para que eles, transformando-se em algo inteiramente novo, passem a ser totalidade: "Isto é a sua [do fenômeno] 'salvação' [*Rettung*] platônica" (I 227). Benjamin passa imediatamente da descrição de como este selo de origem é descoberto para a descrição do acolhimento dos fenômenos nas Idéias; ou seja, ele aproxima constantemente os seus conceitos de "origem" e de Idéia. Do mesmo modo que a unidade dos fenômenos (que o conceito de "Ursprung" fornece) não pode ser fabricada via uma seqüência de manifestações históricas, ou via dedução de um termo médio, não se trata tampouco de descobrir um fato qualquer no passado e tomá-lo como originário: "a tarefa do pesquisador inicia-se aqui, pois ele pode considerar um tal fato [*Faktum*] como certo apenas quando a sua *estrutura mais interna* aparece de modo tão essencial que o revela como origem [*Ursprung*]" (I 226 s., grifo de M.S-S.). Daí Benjamin afirmar que a "origem, apesar de ser uma categoria inteiramente histórica, não possui, no entanto, nada em comum com o surgimento [*Entstehung*]" (I 226). "A origem encontra-se como um turbilhão no rio do vir a ser e arrebata

140) Id, pp. 810 e 812. Devemos notar que o próprio Benjamin algumas vezes sugere esta interpretação literal do seu conceito de origem quando nas suas notas para as teses "Sobre o Conceito de História" ("Über den Begriff der Geschichte") afirma: "Quintessenz der historischen Erkenntnis: der früheste Blick auf die Anfänge" ("Quintessência do conhecimento histórico: a visão mais antiga sobre os inícios", I 1246). Evidentemente esta frase dentro do contexto das teses não tem nada a ver com o conceito de "Ursprung", mas antes relaciona-se à concepção de história e de historiografia destas teses.

141) Id., pp. 812, 814. Cf. também o seguinte trecho: "L'apparition toujours renouvelée d'une même idée primordiale sous forme de phénomène originel prive l'idée d'origine de sa connotation de commencement (première manifestation dans le temps d'une série continue d'événements) et la qualifie plutôt comme un principe permanent de structuration du devenir." P. 817; cf. ainda p. 824.

no seu ritmo para si o material surgido [*Entstehungsmaterial*]" (I 226).[142] Esta rítmica da origem só pode ser captada via uma dupla visão: como "restauração, como reestabelecimento" ("Restauration, als Wiederherstellung", I 226), e como algo "incompleto, inacabado" ("Unvollendetes, Unabgeschlossenes", I 226). Eis, portanto, um conceito de estrutura muito próximo de um oxímoro: ele não se conecta ao surgimento, mas, por outro lado, é restauração. Na primeira versão do prefácio, que é menos despida do seu teor místico, mas nem por isso menos esclarecedora, pode-se ler: "O originário abre-se exclusivamente ao olhar duplo que, por um lado, reconhece-o como restauração da revelação e, por outro lado, como estando justamente nela, como necessariamente inacabado" (I 935). Portanto, Benjamin descreve o fenômeno de origem como uma estrutura que comporta na sua relação com as suas diversas conformações no tempo uma dupla perspectiva: uma que enfatiza a sua relação com a história — restauração — e outra que a marca como algo não fechado — não concluído no seu devir.[143]

A relação do fenômeno originário com as suas manifestações remete-nos de novo àquela "volta constante aos fatos" que a doutrina

142) Quanto a esta definição do conceito de "Ursprung", é interessante confrontarmos um texto escrito cerca de seis anos mais tarde no seu "Diário de 7.8.1931 até o dia da morte" ("Tagbuch vom 7.8.1931 bis zum Todestag"), onde Benjamin estabeleceu de modo claro o confronto entre este seu conceito e a concepção tradicional de história: "Minha tentativa de expressar uma concepção de história na qual o conceito de desenvolvimento fosse totalmente reprimido pelo de origem. O histórico, compreendido deste modo, não pode mais ser buscado no leito do rio de um correr do desenvolvimento. Como eu já notei em outra parte, a imagem do leito do rio é substituída pela do turbilhão. Num tal turbilhão entrecruzam-se o mais antigo, a história mais tardia, a pré- e a pós-história de um ocorrido" (VI 442 s.).

143) Cf. o que afirma Sérgio Rouanet na introdução da sua tradução do *Trauerspielbuch*: "Mesmo correndo o risco de banalizar o pensamento de Benjamin [o próprio Benjamin afirma-o!], proponho interpretar a categoria de origem em sua ligação com o conceito de estrutura. A idéia se origina, ou emerge, a partir de certas configurações objetivas, como forma dotada de uma estrutura." Op. cit., p. 20. Cf. também, Jeanne Marie Gagnebin, "Notas sobre as Noções de Origem e Original em Walter Benjamin", *34 Letras*, n. 5/6, 1989, p. 286. — Quanto à relação do conceito de "Urspung" com a questão da revelação, "Offenbarung", Benjamin numa nota escrita entre 1931/1934 afirmou: "Deve-se pesquisar a relação entre o meu conceito de origem tal como ele foi desenvolvido no trabalho sobre o *Trauerspiel* e no ensaio sobre Kraus com o conceito de revelação de Rosenzweig" (VI 207). O ensaio "Karl Kraus" encontra-se in: II 334-367. Stéfane Mosès analisou o conceito de revelação de Rosenzweig na sua articulação com os de criação e de redenção. Todas essas três categorias são traduzidas em termos de uma filosofia da linguagem neste autor. Cf. o seu ensaio "Von der Zeit zur Ewigkeit", in: Gotthard Fuchs e Hans Hermann Henrix (org.), *Zeitgewinn. Messianisches Denken nach Franz Rosenzweig*, Frankfurt a.M.: Verlag Josef Knecht, 1987, pp. 151-162. Cf. ainda o seu livro *Système et Révélation. La philosophie de Franz Rosenzweig*, Paris: Seuil, 1982, passim e o capítulo "Offenbarung oder die Allzeiterneuerte Geburt der Seele" do *Stern der Erlösung* de Rosenzweig (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976, pp. 174-228).

benjaminiana das Idéias acentua. O fenômeno de origem, como a Idéia, existe apenas na sua manifestação histórica. Benjamin, neste ponto, aliás, descarta ironicamente o "'tanto pior para os fatos'" do idealismo exacerbado de Hegel (I 226).

Do mesmo modo que o conceito no seu trabalho em direção à Idéia só podia atuar através da articulação dos *extremos*, na "filosofia da história enquanto a ciência da origem" (I 227), a Idéia só pode ser configurada após ter-se percorrido virtualmente "o círculo dos extremos potenciais nela" (I 227).[144] De modo virtual, sim, pois não se trata de um apanhar *in toto* da história, mas antes de ver na Idéia de origem (I 227) a pré e a pós-história de uma Idéia: nela estão dados os limites do seu próprio desdobramento (I 227). Nas Idéias estão reunidas esta pré e pós-história de algumas *essências* que foram salvas — no sentido platônico do termo —; aí elas são agrupadas, afirma Benjamin, sob o signo de uma "história natural" ("natürliche Geschichte" I 227). Trata-se de se conseguir ler na condição perfeita e estática das essências esta história natural.

Forma estruturante e germe

Para entendermos o que Benjamin indicou por essa expressão "história natural", basta determo-nos novamente no modo como Mosès referiu-se ao conceito de origem em Benjamin, ou seja, como "forma estruturante". Ora — talvez sem querer — Mosès tocou aqui num ponto fundamental: forma estruturante remete-nos ao conceito escolástico de *natura naturans*. A idéia que está na base desta concepção é a definição aristotélica de natureza como "a substância das coisas que têm o princípio do movimento em si próprias".[145] A *physis* grega indicava a *essência* assim como hoje nos referimos, por exemplo, à *natureza* da Deus. O

144) Cf.: "Em todo fenômeno de origem determina-se a figura sob a qual uma Idéia se relaciona sempre novamente com o mundo histórico até encontrar-se perfeita na totalidade de sua história. Portanto a origem não se destaca do de fato encontrado, mas antes ela concerne à sua pré- e pós-história" (I 226). Quanto a relação entre esta descrição do desdobramento do fenômeno originário no seu diálogo com o mundo histórico, e por outro lado, a configuração das Idéias através dos seus extremos, cf. a noção romântica de "suspensão entre os extremos".

145) *Metafísica*, V, 4, 1015a 13. Cf. também a definição da *Física*, II, 192b, onde a *physis* é definida como "o princípio, origem [*arché*] e a causa [*aitia*] do movimento e do repouso para as coisas em que está imediatamente presente." Em Vincent de Beauvais e em São Tomás de Aquino, assim como mais tarde em Espinosa, a *natura naturans* é conectada ao próprio conceito de Deus. (Cf. *Historisches Wörterbur der philosophie*, op. cit., v. 6, pp. 504 s.) Evidentemente não se trata aqui de vincular a filosofia de Benjamin à escolástica ou a Aristóteles, mas apenas de se perceber como o conceito de *natura naturans* pode nos auxiliar na compreensão do seu conceito de origem.

Urphänomen goethiano, como recorda Mosès, remete justamente ao: "avenir en germe dans toute évolution". E, como ele mesmo ainda ressalta, os conceitos de *Urphänomen*, *Urpflanze* e de *Urbild* remetem sempre, em todos os âmbitos em que são empregados, da botânica e anatomia até à estética e à teoria das cores, a "uma esfera intermediária entre o mundo empírico e o mundo do conhecimento supremo, que é aquela das *idéias*." E ainda: "Les phénomênes originels sont ceux qui permettent de retrouver l'idée abstraite d'unité ou d'invariance au sein de la multiplicité du sensible."[146] O conceito benjaminiano de origem, enquanto reelaboração desta noção goethiana, possui características muito próximas a estas descritas aqui: ele também conecta o mundo empírico ao das Idéias, e ele também está na base da construção de uma unidade em meio à multiplicidade de fenômenos individuais.

O próprio Benjamin, num fragmento datado do início dos anos 30, que faz parte do seu trabalho sobre as passagens de Paris, esclarece esta sua ligação com o conceito de Goethe:

> Estudando a exposição de Simmel do conceito de verdade de Goethe, ficou bem claro para mim que o meu conceito de origem no livro sobre o *Trauerspiel* é uma transposição precisa e rigorosa deste princípio goethiano do âmbito da natureza para o da história. Origem — é o conceito de fenômeno originário [*Urphänomen*] extraído do contexto pagão da natureza e levado para a concepção judaica de história. Agora, no trabalho das passagens eu também tenho a ver com uma indagação sobre a origem. Eu busco precisamente a origem das conformações e modificações das passagens parisienses do seu início até o seu declínio, lidando com os fatos econômicos. Estes fatos, observados sob o ponto de vista da causalidade, portanto como causas, não seriam, no entanto, fenômenos originários; eles o são apenas na medida em que nos seus desenvolvimentos próprios — melhor dizendo, no seu desenrolar — permitem que a série das formas concretas das passagens desprendam-se de si, assim como a fôlha desdobra para fora de si o domínio inteiro do mundo empírico das plantas. (V 577)

Portanto — e a esta altura isto já é notório — aqui é reafirmado que a indagação sobre a origem, ou a "ciência da origem", também lança mão de um modelo de conhecimento antípoda e crítico com relação ao procedimento dedutivo, nomológico, que atenta apenas aos nexos causais.

A concepção do mundo das Idéias como algo descontínuo — que não pode ser pensada, como vimos, sem o modo tratadístico de exposição — implica por parte do filósofo/pensador um modo de pensar que se efetua através de saltos, como Benjamin o demonstrou com maestria

146) "L'idée d'origine chez Walter Benjamin", op. cit., pp. 810, 813 s. Caberia no entanto relativizar, como temos enfatizado, uma passagem imediata desta postura platônica para a conceituação de origem em Benjamin. Como J. Marie Gagnebin afirmou com razão: "o *Ursprung* é uma categoria histórica e não uma forma atemporal (à diferença das Idéias de Platão)". "Notas sobre as Noções de Origem e original em Walter Benjamin", op. cit., p. 289.

num dos seus fragmentos da série "Kurze Schatten II" de 1933: "Transmite-se oralmente uma frase de Schuler. Todo conhecimento, disse ele, deve conter um mínimo de contra-senso, como os antigos padrões de tapete ou de frisos ornamentais, onde sempre se pode descobrir, nalgum ponto, um desvio insignificante de seu curso normal. Em outras palavras: o decisivo não é o prosseguimento de conhecimento em conhecimento, mas o salto [*Sprung*] que se dá em cada um deles. É a marca imperceptível da autenticidade que os distingue de todos os objetos em série fabricados segundo um padrão."[147] Esta "marca imperceptível da autenticidade" recorda-nos, não por acaso, de uma frase do *Trauerspielbuch* a que já nos referimos antes, onde Benjamin afirmou que o pesquisador deveria buscar o "autêntico — o selo de origem [*Ursprungssiegel*] nos fenômenos" (I 227). Daí a possibilidade de se ler o conceito de *Ursprung* como *Ur-Sprung*, ou seja, salto originário. Desta forma a origem não seria um momento afastado remotamente no tempo, o surgimento, mas antes o *entrecruzar* (no *ato lingüístico* da exposição como *Darstellung*) — Benjamin fala nesta mesma passagem do *Trauerspielbuch* em "reconhecer", "Wiedererkennen", deste selo de origem — entre a Idéia e o fenômeno singular.

Tendo em vista esta exposição, pode-se compreender por que Benjamin lastreou a sua crítica gnoseológica numa tradição tão oposta com relação ao modelo discursivo das ciências naturais, utilizando-se destes elementos que vão da metafísica platônica e do misticismo judaico, passam pelo conceito medieval de tratado, pela obra de H. Güntert, indo até aos românticos de Iena e à *Doutrina das cores* de Goethe (com a sua conhecida oposição às explicações "mais científicas" da ótica de Newton), considerada pelas concepções tradicionais do conhecimento como um antimodelo epistemológico. Foi apenas nesta tradição, ou contra-tradição, que ele pôde colher os elementos para a construção da sua crítica epistemológica e do seu próprio modelo de conhecimento.

Esta concentração em germe da história que está contida em todo fenômeno de origem, remete ao seu caráter de mônada, que implica não só o fato de ele abarcar a sua pré e pós-história, mas antes: "A Idéia é mônada — isto quer dizer, de modo resumido: cada Idéia carrega a imagem do mundo" ("Die Idee ist Monade — das heisst in Kürze: jede Idee enthält das Bild der Welt", I 228). É a mesma idéia que se pode ler na epígrafe goethiana do *Trauerspielbuch* — extraída não por acaso dos

147) In: *Obras escolhidas*, v. II, op. cit., J.C.M. Barbosa (trad.), p. 264 = IV 425. Essa singularidade que se opõe à igualdade dos objetos produzidos em série é também a marca da unidade da obra de arte aurática — na sua oposição à obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica — tal como Benjamin a descreveu no seu *Kunstwerkaufsatz* e no "Über einige Motive bei Baudelaire".

Materialien zur Geschichte der Farbenlehre — à qual já nos referimos acima, que destaca este aspecto de monado lógico da obra de arte e a necessária fusão da ciência com a arte: "'Posto que nem no saber nem na reflexão podemos chegar ao todo, já que falta ao primeiro a dimensão interna, ao segundo a dimensão externa, devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma forma de totalidade. Não devemos procurar essa totalidade no universal, no excessivo, pois assim como a arte se manifesta sempre, como um todo, em cada obra individual, assim a ciência deveria manifestar-se, sempre, em cada objeto estudado.'"[148] Nesta passagem, as idéias de Goethe ordenam-se dentro de uma constelação absolutamente harmônica com as doutrinas dos românticos de Iena, que já vimos na primeira parte deste trabalho. A *Doutrina das cores*, aliás, já foi apontada com razão como a obra romântica de Goethe *par excellence* ao lado do seu segundo *Fausto*.

Este caráter monadológico e de elemento mediador entre as Idéias e os fenômenos confere ao fenômeno originário, portanto, um *status* e um lugar privilegiado dentro da estrutura epistemológica benjaminiana. Ele encarna precisamente uma das vias de acesso constantemente buscadas, como já podemos perceber, por este autor, que possibilitasse superar a fenda existente entre esses "dois mundos" (que, no entanto, para ele *só existem na sua recíproca sobredeterminação*), sem lançar mão quer de uma total submissão dos fatos aos universais ou a uma "intuição intelectual" — no sentido kantiano do termo —, quer de um empiricismo sem freios.[149]

Aqui podemos retomar a série de oposições e pares conceituais dicotômicos contidos nesse prefácio, recordando que na base deles

148) *Origem do drama barroco alemão*, op. cit., p. 49 = I 207. Num fragmento datado pelo editor das obras de Benjamin, Rolf Tiedemann, entre os anos de 1920 e 1921, intitulado "Wahrheit und Wahrheiten / Erkenntnis und Erkenntnisse", e que posteriormente serviu como uma das bases para esse prefácio do livro sobre o drama barroco, Benjamin já havia citado este mesmo trecho da *Farbenlehre* (VI 47).

149) Cf., quanto a este ponto, as seguintes palavras pertinentes de Friedrich Geyrhofer — que ecoam as de Adorno no seu ensaio sobre Benjamin de 1963 já aqui citadas — segundo as quais o que diferencia Benjamin dos demais pensadores: "ist der charakteristische wie charakterisierende Blick aufs undurchdringliche Detail, aufs Kleine, Vergessene und Unscheinbare, aus dem sich, gewaltlos, die metaphysische Spekulation entfaltet. Solche Fähigkeit verleiht Benjamins philosophischem Blick den magischen Charakter. Während die geläufige philosophische Methodik das Individuelle dem Allgemeinen unterordnet, das Konkrete unters Abstrakte subsumiert, geht Benjamins Denken gerade umgekehrt vor: Auch insofern ist seine Stellung in der Philosophiegeschichte einzigartig, als er nicht, wie die Philosophen sonst, das Abstrakte dem Konkreten, sondern das Konkrete dem Abstrakten vorordnet. In diese Philosophie durchdringt der Gedanke das Individuelle, Einzigartige, Unwiederholbare — und lässt es eben als solches bestehen." "Magischer Materialismus", op. cit., p. 238.

encontra-se aquela disjunção inerente à linguagem entre o seu elemento semântico-material e o seu lado mágico-simbólico.[150] É da reflexão sobre a linguagem que nascem todos os conceitos trabalhados por Benjamin nesse prefácio e, mais ainda, é *na* linguagem que eles encontram a sua unidade, que ocorre não tanto em termos de superação, mas, antes, de fusão, de abertura de vasos comunicativos, que permite a coexistência dos opostos. Pois é na linguagem — elemento simbólico, objetivo,[151] enquanto "palavra como Idéia", "Wort als Idee", e também elemento material, subjetivo — que Benjamin encontra a ponte que ele lança sobre o abismo que separa os fenômenos do mundo das Idéias, mundo este que existe apenas enquanto exposição, materialização histórica. Em suma: é via linguagem que "remontamos" — e as aspas são uma exigência, pois não se trata de uma volta no tempo — à origem, e é também neste ponto, ou seja, na linguagem como origem e como Idéia, onde a Idéia e a história se encontram, que a separação entre o sujeito e o objeto — um dos temas centrais da filosofia pós-kantiana — é suprimida.

Não é difícil perceber que esta íntima conexão entre a Idéia, os fenômenos e a exposição nesta teoria do conhecimento repete a conexão necessária entre o lado simbólico e o comunicativo das línguas. Mas falta ainda nesta teoria do conhecimento, até aqui exposta, um elemento central da filosofia da linguagem de Benjamin, a saber, o momento fugaz que marca o reconhecimento do elemento simbólico da linguagem e das semelhanças, que resulta da presença da linguagem original nas línguas decaídas. No *Passagen-Werk*, Benjamin aprimorou esta sua teoria do conhecimento e é aí que nós poderemos compreender melhor este elemento temporal central da sua epistemologia, que se vincula ao trabalho do "pesquisador" do prefácio do *Trauerspielbuch* — que deveria *reconhecer* o selo de origem nos fenômenos —, assim como a todas as demais categorias que marcam a descontinuidade e ruptura tanto no âmbito da exposição filosófica como também no do seu próprio objeto. A estrutura temporal destas categorias é a do "tempo-do-agora", *Jetztzeit*. O ato que está na base do seu reconhecimento é a *leitura*.

150) Cf. W.Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, op. cit., p. 82.

151) Como Benjamin havia afirmado no início do prefácio e apenas agora temos condições de compreender inteiramente: "os fenômenos não encontram-se incorporados nas Idéias. Eles não se encontram nelas. Antes as idéias são a organização virtual objetiva deles, elas são a interpretação objetiva deles" (I 214). Ou ainda: "A Idéia é mônada — nela repousa de modo preestabelecido a representação dos fenômenos como na interpretação objetiva dos mesmos" (I 228).

O discurso sobre o livro da natureza alude ao fato de que se pode ler a efetividade como um texto. Assim deverá ser feito aqui com a efetividade do século XIX. Nós abrimos o livro do sucedido. (V 580)

"Na teoria benjaminiana do conhecimento da história," afirmou Norbert Bolz, "a imagem dialética substitui a Idéia."[152] Esta afirmação é correta, porém não podemos deixar de perceber uma espécie de "evolução interna" desta categoria chave do *Passagen-Werk* (*Trabalho das Passagens*), ou seja, a "imagem dialética". Como Rolf Tiedemann notou na sua introdução à publicação desta obra (V 34 s.), devemos levar em conta que Benjamin tratou esta categoria de modo diverso no "Exposé" de 1935 ("Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", V 45 ss.) e em algumas das suas notas posteriores para o *Passagen-Werk*, assim como nas suas teses "Sobre a filosofia da história".

Em "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", o projeto da sua obra sobre as passagens não concluída (*Passagen-Werk*), esta categoria está claramente conectada ao trabalho do pesquisador, descrito no prefácio do *Trauerspielbuch*, de busca dos fenômenos originários: "É no que os fenômenos possuem de mais singular e de mais excêntrico, nas tentativas impotentes e acanhadas, assim como nas aparições demasiado maduras das épocas tardias, que a descoberta pode trazê-lo à luz do dia" (I 227). Por outro lado, no texto de 1935, lemos que a imagem dialética é uma "imagem-onírica" ("Traumbild", V 55), ou uma "imagem-desejo" ("Wunschbild", V 47) na qual o moderno cita a sua protohistória: "ou seja uma sociedade sem classes" ("das heißt einer klassenlosen Gesellschaft", V 47). Esta conformação que sobrepõe o novo e o utópico deixa o seu rastro, para Benjamin, "em milhares de configurações da vida, desde os prédios mais duradouros até as modas mais efêmeras" ("in tausend Konfigurationen des Lebens, von den dauernden Bauten bis zu den flüchtigen Moden", V 55). A "dialética paralisada", "Dialektik im Stillstand" (V 55), é marcada pela ambigüidade, ela revela, por exemplo, a prostituta como sendo a uma só vez a vendedora e a mercadoria

152) N. Bolz, "Des conditions de possibilité de l'expérience historique," in: H. Wismann (org.), op. cit., p. 488. Cf. também Mosès, "L'idée d'origine chez Walter Benjamin", op. cit., p. 826, onde ele nota "como a teoria do conhecimento do *Passagen-Werk* retoma de fato, de modo rigoroso, aquela do livro sobre o drama barroco." A "tensão dos extremos" aparece agora sob o nome de "dialética", o "fenômeno originário", "Urphänomen" conecta-se à "imagem dialética". E ele continua: "On retrouve l'idée de la rupture de la continuité historique, celle de la connaissance 'monadologique', celle d'une diachronie incluse au sein d'une synchronie, celle d'une totalisation utopique de toutes les tentatives passées d'actualiser ou de réactualiser l'originel."

(V 55). Defendendo esta sua concepção de imagem dialética, da crítica formulada por Adorno no sentido de que ele teria deturpado a noção marxista de fetichismo tomando este fenômeno como "fato da consciência" ("Tatsache des Bewußtseins", B 672), Benjamin afirmou: "A imagem dialética não copia o sonho — nunca intentei sustentá-lo. Na verdade ela parece conter as instâncias, os locais de rompimento do despertar e até constituir a partir destes locais a sua figura, assim como uma constelação constitui-se apenas através dos seus pontos luminosos. Também aqui um arco deve ser estendido, uma dialética dominada: aquela entre a imagem e o despertar" (B 688).[153] É justamente na direção do desdobramento deste programa de "dominar" essa dialética entre a imagem e o despertar que Benjamin desenvolve o seu conceito de imagem dialética.

Assim, nas ditas teses ("Sobre o conceito de História"), tal categoria surge para caracterizar o procedimento da historiografia materialista. Ou seja: ela é vinculada àquele mesmo procedimento tratadístico descrito no prefácio epistemológico do *Trauerspielbuch*, a saber, ao desvio ("Umweg", I 208), ou ao "salto", "Sprung" do texto já citado dos *Denkbilder* (IV 425). Com efeito, a tese número XVII afirma: "Ao pensamento pertence não apenas o movimento dos pensamentos mas também a sua paralisação" ("Zum Denken gehört nicht nur Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung", I 702). E, em seguida, reencontramos o trabalho com os extremos, que no *Trauerspielbuch* caracterizava o procedimento do trabalho do conceito: "Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, aí ele lhe dá um choque com o qual se cristaliza como mônada." Ressaltando o tema da mônada, o texto afirma: "o materialista histórico aproxima-se do objeto histórico única e exclusivamente onde ele se lhe depara como uma mônada" (I 703). Neste sentido, deve-se lembrar que essas teses foram escritas no contexto das reflexões epistemológicas e de filosofia da história desenvolvidas em torno do seu trabalho sobre as passagens de Paris. Como nós já vimos, Benjamin afirma que "no *Trabalho das Passagens* eu também tenho a ver com uma indagação sobre a origem" (V 577). Portanto, assim como no *Trauerspielbuch* as Idéias eram vistas como mônadas e deveriam ser apreendidas na sua condição de fenômenos originários, aqui também: mônada, fenômeno originário e imagem dialética constituem uma mesma constelação de categorias.

Retomando a concepção epistemológica expressada por Goethe que está, como epígrafe, na soleira da sua tese de livre-docência, Benjamin

153) Esta carta também encontra-se reproduzida in: Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, p. 157. O mesmo volume (pp. 138-154) reproduz a longa carta que Adorno enviara a Benjamin como resposta a uma versão fragmentária do "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts" (V 1237-1249).

reafirma no *Passagen-Werk* a necessidade de se manter o trabalho analítico sempre como base para uma síntese: "A imagem dialética é aquela forma do objeto histórico que satisfaz a exigência que Goethe põe para o objeto de uma análise: demostrar uma autêntica síntese. Este é o protofenômeno da história" (V 592). Isto tudo mostra, na verdade, apenas algumas das conexões — subterrâneas ou explícitas — possíveis de serem levantadas entre o prefácio do livro sobre o drama barroco e o *Passagen-Werk*.

No livro sobre o *Trauerspiel* a palavra era vista como Idéia. A imagem dialética também é, para Benjamin, não só um elemento carregado de tensão, monadológico, como também é um elemento que se manifesta de modo descontínuo, e ainda: manifesta-se na linguagem: "Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou que o presente lance a sua luz sobre o passado, mas, antes, imagem é aquilo em que o ocorrido [*das Gewesene*] encontra-se com o agora [*Jetzt*] como num raio [*blitzhaft*] formando uma constelação. Em outras palavras: Imagem é a dialética paralisada [*im Stillstand*, em suspensão]. Pois, enquanto a relação do presente com o passado [*Vergangenheit*] é puramente temporal, contínua, a do ocorrido [*Gewesene*] com o agora [*Jetzt*] é dialética: não é decorrer mas sim imagem, ao modo de um *salto* [*sprunghaft*]. — Apenas imagens dialéticas são autênticas imagens (não arcaicas); e o local onde elas encontram-se é a linguagem" (V 576 s.). Para Benjamin, nesses textos, a relação entre o ocorrido e o agora marcada pelo fato de ser "como num raio" é também "ao modo de um salto", do mesmo modo como o procedimento do pensamento descrito (e praticado) nos primeiros textos de Benjamin, como vimos, também deve sê-lo. É no "desvio" ("Abweichung", IV 425) ou no "rodeio" (ou também "desvio") ("Umweg", I 208), na "interrupção" ("Absetzen", I 212) e na "paralisação" ou "suspensão" ("Stillstellung", I 702) que se dá o salto, "Sprung", no qual se mira a "origem", "Ursprung", como pré- e pós-história.[154] Além disso, a *imagem* dialética representa uma das vias principais através da qual Benjamin tenta resgatar a dignidade epistemológica da *imagem* e, logo, da imaginação. Como ainda veremos melhor, as imagens — ao lado do uso do "trabalho do conceito"[155] — constituem um dos principais elementos estruturadores das suas obras.

154) "Die Vor- und Nachgeschichte eines historisches Tatbestandes erscheint kraft seiner dialektischen Darstellung an ihm selbst"; "A pré- e a pós-história de um fato histórico aparece graças à sua exposição dialética nele mesmo" (V 587).

155) Segundo Uwe Opolka, Benjamin "não pensava segundo categorias e sistemas, mas segundo esquemas, figuras e imagens. O que o seu pensamento deste modo perde muitas vezes em precisão, em clareza e força analítica, ganha em expressividade e elasticidade." "Le même et la similitude: à propos de la conception de l'histoire de W. Benjamin", in: Gérard Raulet (org.), *Weimar ou l'explosion de la modernité*, ed. cit., p. 238. Novamente estamos diante de um juízo unilateral ou de uma meia verdade que se nega a perceber o trabalho de Benjamin de conciliação entre o conceito e a imagem, razão e visão, intuição. Também as análises das obras dos românticos alemães

A "dialética" em Benjamin não possui nada em comum com a dialética hegeliana; ela não tem o todo como ponto de partida, e ela recusa-se a dar o passo na direção da positividade de uma "superação", "Aufhebung"[156], permanecendo no espaço do suspenso, da *imagem* que expõe. Benjamin descreveu com as seguintes palavras o seu conceito de imagem dialética: "Ela é a cesura no movimento do pensamento [*Es ist die Zäsur in der Denkbewegung*]. Naturalmente o seu local não é arbitrário. Ela deve ser procurada, com uma palavra, onde a tensão entre os opostos dialéticos encontra-se no máximo. Assim, a imagem dialética é o objeto mesmo construído na exposição histórica materialista. *Ela é idêntica ao objeto histórico*; ela justifica o seu arrancar para fora do *continuum* do decurso da história" (V 595, grifo de M.S-S.). Não é difícil apontar nesta passagem alguns temas chaves do livro sobre o drama barroco: a quebra no *continuum* do pensamento, a reflexão através de pólos opostos, a relação de criação recíproca entre, por um lado, o modo de reflexão e a exposição do objeto e, por outro, este próprio objeto.[157]

O pesquisador descrito no trabalho das passagens também é guiado pela tarefa de cruzar a história com o trabalho do conceito; isto explica porque a imagem dialética é encontrada justamente na linguagem: "Para o dialético trata-se de apanhar o vento da história mundial [*Weltgeschichte*] nas velas. Para ele, pensar quer dizer: pôr as velas. *Como* elas são postas é importante. Palavras são a sua vela. Como elas são colocadas, isto faz delas conceitos" (V 591; cf. I 674). O trabalho do conceito consiste justamente, segundo esta metáfora náutica, em abarcar o "vento do absoluto" ("Wind des Absoluten", V 591) que enche as velas do pensamento e permite a "salvação" ("Rettung") (I 214, V 591) dos fenômenos a que já nos referimos acima: arrancá-los da falsa continuidade cronológica e da cadeia de causas e efeitos, para inseri-los dentro de uma nova ordem que conecta diferentes agoras e revela, ao mesmo tempo, a interpretação *objetiva* desses fenômenos.

Existe também uma relação de segundo grau entre esta concepção

costumam pecar por uma tal unilateralidade, ou seja, costumam destacar nesses autores apenas a crítica e não a continuação da tradição da *Aufklärung*.

156) Cf. Theodor Adorno, que afirmou que a dialética de Benjamin, é "uma dialética de *imagens* ao invés de uma dialética do progresso e da continuidade". "Einleitung zu Benjamins 'Schriften'", op. cit., p. 118, grifo de M.S-S. Cf. também B. Witte, *Walter Benjamin. Une biographie*, op. cit., p. 171 e Pierre Zima, "L'ambivalence dialectique: entre Benjamin et Baktine", in: *Revue d'Esthétique*, n. 1, 1981, p. 136.

157) Essa proximidade entre o modo filosófico — no caso do *Trauerspielbuch*, ou histórico, no caso do *Passagen-Werk* — de exposição, o trabalho com os extremos, e o próprio objeto exposto, isto é, a concepção do mundo das Idéias, da história e da exposição deles como algo descontínuo, revela mais uma relação entre Benjamin e o romantismo, na medida em que ocorre aqui também uma "coincidência entre os lados objetivo e subjetivo do conhecimento" (I 61), como Benjamin notou com relação a F. Schlegel e Novalis.

do trabalho do "dialético", ou do historiador, com a filosofia da linguagem de Benjamin. Este momento "ao modo de um salto", "sprunghaft", ou "relampejante", "blitzhaft", no qual o ocorrido forma uma constelação com o agora, e o fenômeno é salvo, possui a mesma característica "relampejante" com que a *semelhança* nasce (como na rima romântica entre o *Witz* e o *Blitz*, raio). No "Lehre vom Aehnlichen", lê-se: "o momento do nascimento, que é decisivo, é apenas um instante. Isso evoca outra particularidade na esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa, veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal."[158] Esta estrutura temporal é, como já havíamos notado, idêntica à do reconhecimento do fenômeno de origem. O próprio Benjamin destacou este fato nas suas notas para o "Doutrina das semelhanças" ao afirmar proustianamente: "O relampejar da semelhança possui historicamente o caráter de uma anámnesis, que se apodera de uma semelhança perdida, que estava livre da tendência de volatização" (VII 795).[159]

Esta "agoridade" que marca estas categorias advém do próprio fato de o conceito de verdade benjaminiano possuir um elemento cronológico, um núcleo temporal ao qual já nos referimos e que constitui um tema central das reflexões epistemológicas do *Passagen-Werk*. "A imagem dialética é uma imagem relampejante. O ocorrido [*Gewesene*][160] deve ser agarrado assim, como uma imagem relampejante no agora da conhecibilidade. A salvação [*Rettung*] que é executada deste modo — e apenas deste modo — deixa-se consumar sempre apenas naquilo que no instante seguinte é já perdido e não-salvável [*unrettbar*]" (V 591 s.). Na quinta tese sobre o conceito da história nós reencontramos esta idéia: "A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. É somente como imagem, que relampeja no instante da sua conhecibilidade para nunca mais ser vista, que o passado deve ser agarrado" (I 695). Portanto, qualquer conhecimento autêntico do passado — ou seja, um conhecimento que não vise um mero ordenar cronológico numa linha causal (I 1233) e

158) *Obras escolhidas*, v. I, op. cit., p. 110 = II 206 s.

159) E Benjamin, continuando este mesmo fragmento, enfatiza a relação deste seu texto de 1933 com o *Sprachaufsatz* de 1916: "Essa semelhança perdida que resiste no tempo reina no espírito lingüístico adamítico. O canto mantém-se atado a uma cópia de tal passado" (VII 795).

160) Devemos notar o cuidado de Benjamin na escolha dos seus termos: aqui novamente ele fala de um "ocorrido", "Gewesene", ligado a um "agora", "Jetzt", que, como vimos, ele diferencia da relação que se dá entre o "presente", "Gegenwart", e o "passado", "Vergangenheit", relação essa que é puramente contínua e temporal (V 577).

contínua dos fatos — dá-se neste "agora da conhecibilidade", no qual ocorre esta salvação (*Rettung*) do já ocorrido ("Gewesene"). Nesse encontro entre o ocorrido e o agora que explode a continuidade da história — a falsa totalidade — constrói-se uma constelação, uma imagem, que revela ao mesmo tempo aqueles elementos utópicos que haviam sido negados (ou recalcados) pelo desenrolar da história.

Em outra passagem reencontramos a mesma idéia: "Conhecimento histórico é possível apenas e unicamente no instante histórico. O conhecimento no instante histórico é, no entanto, sempre um conhecimento de um instante. Quando o passado intensifica-se num instante — numa imagem dialética — ele é recebido na reminiscência involuntária [*unwillkürliche Erinnerung*]" (I 1233).[161] Neste fragmento das notas preparatórias para as teses "Über den Begriff der Geschichte", fica reforçada a relação imediata entre os conceitos de agora da conhecibilidade, de imagem dialética e de reminiscência. Estes conceitos representam — assim como os de origem, de "conceito" e de "palavra como Idéia" — categorias heurísticas que atuam, dentro da epistemologia de Benjamin, no sentido de estabelecer a "entretextura" dos fios da história e das Idéias.[162] É neste momento "ao modo de um salto", "relampejante", que "perpassa veloz" ("vorbeihuschst"), que os núcleos temporais de um "agora" abrem-se para aquela imagem do passado cujo

161) O conceito de "reminiscência involuntária", *unwillkürliche Erinnerung*, foi desenvolvido por Benjamin no seu "Über einige Motive bei Baudelaire", com base nas suas leituras de Proust. Cf. I 607-611.

162) Como Benjamin mesmo descreveu o procedimento que havia guiado o seu *Einbahnstrasse* (e que deveria se manter no *Passagen-Werk*), esta obra visava: "Apanhar a atualidade como o reverso do eterno na história e tirar a impressão desse lado descoberto da medalha. De resto esse livro deve muito a Paris, é a primeira tentativa da minha relação com essa cidade. Eu dou continuidade a ele num outro trabalho denominado 'Passagens de Paris' [*Pariser Passagen*]" (B 459). Benjamin não poderia ser mais claro: a atualidade como reverso do eterno, este eterno que ele extrai da Paris moderna — que, como vimos, muda a todo instante e se transforma em imagens — é a realização da sua teoria do agora da conhecibilidade. Voltaremos a este ponto no próximo capítulo. — O tema do "agora", como vimos, erá também central nos românticos de Iena, onde funcionava, como em Benjamin, aliás, tanto no nível de uma crítica da concepção da história como progresso contínuo, como também em termos do conhecimento da história, para descrever a explosão deste tempo linear, ligando-se neste ponto a outros conceitos como o de reminiscência involuntária, à descrição do encontro das semelhanças ou dos fenômenos originários. Este tema do "agora" funcionou ainda, no nível da teoria do conhecimento, como uma crítica da noção de sistema do século XIX. Gérard Raulet teve a ocasião de ressaltar o fato desta valorização do "agora" se dar em outros autores contemporâneos de Benjamin, como Bloch e Kracauer, no contexto tanto de uma crítica de determinadas posturas ditas marxistas — partidárias do "ponto de vista da totalidade" —, como também como uma forma de apreender o seu próprio presente na sua singularidade. "Pour une archéologie de la post-modernité", in: Raulet (org.), *Weimar ou l'explosion de la modernite*, ed. cit., p. 11.

tempo contido no seu núcleo é idêntico ao deste "agora da conhecibilidade".

Portanto, este conhecer é, também aqui no trabalho das passagens — assim como no prefácio do livro sobre o *Trauerspiel* (I 227) — um re-conhecimento, "Wiedererkennen" (ou ainda uma anámnesis, para mantermos o paralelo com Platão). Daí a noção — eminentemente proustiana — de "índice histórico" das imagens: "O índice histórico das imagens diz de fato, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, ele afirma sobretudo que elas atingem a legibilidade apenas numa determinada época. E na verdade este "ser legível" é um determinado ponto do movimento no interior delas. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: todo agora é o agora de uma determinada conhecibilidade. Nele a verdade é carregada de tempo até romper-se" (V 577 s.). Neste fragmento, nós encontramos novamente concentrados os principais temas da epistemologia benjaminiana. O tema da *legibilidade* da história, que está no seu centro, é um motivo privilegiado ao longo de toda a reflexão epistemológica que permeia essa obra. O "agora" é na verdade sempre o "agora da legibilidade". Benjamin, no trabalho das passagens de Paris, explicitou a sua concepção do processo de conhecimento como um ato de leitura, conectando-a à tradição da metáfora do mundo como um texto: "O discurso sobre o livro da natureza alude ao fato de que se pode ler a efetividade como um texto. Assim deverá ser feito aqui com a efetividade do século XIX. Nós abrimos o livro do sucedido" (V 580). O *Passagen-Werk* foi concebido por Benjamin, portanto, como uma obra que deveria configurar, ou "compilar" a leitura que ele fez do século XIX.[163] O passado é lido como um texto o é — mas ele só se *abre* para a leitura num "agora" determinado. Não apenas não existe conhecimento desenraizado do seu tempo, mas o próprio objeto desse saber deve mirar o presente para ser "conhecido".

Por outro lado, este "romper-se" da verdade através do confronto com o tempo, de que este fragmento sobre o "índice histórico" das imagens fala, coincide com o momento de salvação dos fenômenos na Idéia de que o prefácio do *Trauerspielbuch* trata: "Este romper-se, e nenhuma outra coisa, é a morte da intenção, que coincide portanto com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade" (V 578). Já no *Trauerspielbuch* podia-se ler: "A verdade é a morte da intenção" ("Die Wahrheit ist der Tod der Intention", I 216). A "intenção", vale relembrar, estava vinculada, para o Benjamin do *Sprachaufsatz*, às línguas pós-babélicas, marcadas pela abstração, pela intenção. A verdade

163) Com relação à importância do "ler" enquanto uma categoria central das reflexões de Benjamin sobre o conhecimento, cf. a sua carta de 12 de outubro de 1939, B 828.

corresponde ao modelo da protolinguagem onde não há intenção, termo que remete à noção de separação.[164]

Num fragmento do início dos anos 20 já se podia encontrar esta mesma ordem de idéias. Nele as duas tarefas ("Aufgaben") da teoria do conhecimento são descritas como: "1) A constituição das coisas no agora da conhecibilidade [*Jetzt de Erkennbarkeit*] e 2) a restrição do conhecimento no símbolo [...] O mundo é conhecível *agora*. A verdade existe no "agora da conhecibilidade" (VI 46). Nesta primeira aparição do conceito de "agora da conhecibilidade" já fica clara a acentuação do teor eminentemente temporal — histórico — da verdade. Quanto ao elemento simbólico do conhecimento, basta que nos recordemos novamente do prefácio do *Trauerspielbuch* onde Benjamin afirmou: "A Idéia é um elemento lingüístico [*ein Sprachliches*] e na verdade é na essência da palavra, a cada vez, aquele momento no qual ela é um símbolo" (I 216).[165]

Esta categoria temporal (e epistemológica) do "agora" rompe com o contínuo e com a falsa totalidade e constitui o momento destrutivo do ato de conhecimento. Como veremos no próximo capítulo, Benjamin desenvolveu este aspecto destrutivo do processo de conhecimento na força da *citação* que justamente arranca os elementos dos seus contextos e deste modo lança-os às suas "origens" (II 363); isto é, realiza o ato de conhecimento como *leitura*, trabalho de *atualização*, de entrecruzar o ocorrido e o agora.

Entender a linguagem dos pássaros

Ainda resta um último aspecto que deve ser tratado dentro do espectro abrangente que a filosofia da linguagem abarca na obra de Benjamin, que é na verdade um tema intimamente relacionado com a sua "filosofia da história". Tentemos agora esboçar este momento lingüístico central da reflexão histórico-filosófica do *Passagen-Werk*, tal como podemos ler nas notas preparatórias às teses "Über den Begriff der Geschichte".

O elemento messiânico da filosofia da linguagem de Benjamin manifesta-se da maneira mais acabada nestes fragmentos.

164) Essa separação entre verdade e intenção e conseqüente eliminação do ato volitivo do "tempo histórico autêntico" faz pensar no formalismo da definição kantiana da arte que eliminava da sua recepção qualquer elemento ligado ao apelo sensual: Kant definiu o campo da arte expulsando dele o "interesse" no objeto artístico. Benjamin não é um formalista nesse sentido kantiano, mas o seu conceito de verdade (e do tempo da "redenção") contém elementos tanto da tradição teológica como da definição do campo do estético dos séculos XVIII e XIX.

165) Cf. também IV 19.

Nestas notas para as teses, Benjamin vincula a Idéia messiânica de uma linguagem universal à possibilidade de se construir uma história universal autêntica, ou seja, não meramente cronológica, articulada pelas causas e simplesmente cumulativa, mas sim vinculada a um "princípio construtivo", "monadológica" (I 1234). "O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva em conta a verdade segundo a qual nada do que uma vez aconteceu deve ser dado como perdido para a história. Decerto apenas à humanidade redimida cabe o passado em sua plenitude. Isso quer dizer: apenas para a humanidade redimida o seu passado tornou-se citável em todos os seus momentos. Cada um dos seus momentos vividos torna-se uma *citation à l'ordre du jour* — dia este que é justamente o do juízo final" (I 694). Nesta sua terceira tese "Sobre o conceito da história", Benjamin explicita duas noções centrais da sua epistemologia e "filosofia da história": o tema, que já vimos, da "volta constante aos fatos", do seu "empirismo" sistemático, que agora é representado por uma visão da história como apocatástase (cf. V 573): conceito teológico que afirma que nada do que ocorreu na história se perderá — no juízo final tudo se salvará. O outro elemento desta tese apenas aparentemente ainda não é de nós conhecido. Quando Benjamin afirma que é apenas numa humanidade redimida que o passado em "cada um dos seus momentos" torna-se citável, estamos diante de uma transposição de uma estrutura que já havíamos encontrado na sua gnoseologia, a saber, a noção de que a verdade possui um núcleo temporal (no sujeito e no objeto do conhecimento, V 578). Pois bem, como Benjamin afirmou numa das suas notas às teses: "o mundo messiânico é o mundo da atualidade universal e integral" ("die messianische Welt ist die Welt allseitiger und integraler Aktualität", I 1239). Este mundo messiânico é o "local" em que todos os "agoras" estão concentrados e para o qual todos os fenômenos originários, Idéias, imagens dialéticas e "agoras da conhecibilidade" apontavam; como este mundo messiânico é o próprio mundo da verdade universal, nele todos os outros momentos — com os seus núcleos temporais que poderiam ser abertos apenas num instante infinitamente fugaz — podem ser lidos imediatamente. Só neste mundo redimido a linguagem recuperaria a conexão imediata entre a imagem e o significado, ou ainda, o significado seria novamente eliminado do âmbito da linguagem, "voltar-se-ia" à linguagem única paradisíaca: "A idéia de uma história universal é gêmea e coincide com a idéia de uma linguagem universal" (I 1240).[166] A nota citada acima continua: "Apenas nele [no mundo messiânico] existe uma história universal. O que indicamos hoje desta forma pode apenas ser uma espécie de esperanto. Nada poderá corresponder a ela enquanto durar a confusão que se derivou da torre de Babel. Ela pressupõe a linguagem, na qual cada texto de uma língua viva ou morta pode ser traduzido por inteiro. Ou melhor, ela é esta linguagem mesma. Não como linguagem escrita, mas sim, antes, como a linguagem festivamente comemorada. Esta festa está purificada de toda cerimônia e não conhece cantos festivos. A sua linguagem é a Idéia da prosa mesma, que será compreendida por todos os homens, assim como a linguagem dos pássaros pelas crianças nascidas nos domingos" (I 1239). A história universal, para Benjamin, carece, portanto, para poder se concretizar de modo autêntico, de uma superação da confusão pós-babélica das línguas. Ela requer uma língua — *a* linguagem — para a qual todo e qualquer texto de toda e qualquer língua possa ser traduzido. Ora, uma tal língua — angelical — é justamente a linguagem pura de que Benjamin falou no trabalho sobre o tradutor, pois só nela as diferentes "visadas" (ou "modos de ver") de todas as línguas estão unidas e se completam. Esta linguagem não conhece os cantos festivos justamente porque ela está aquém de toda intenção — de toda celebração, de toda idolatria, de toda separação. No prefácio do *Trauerspielbuch* — "ainda que" Benjamin estivesse se referindo aí à *escrita* tratadística — já encontramos esta valorização da forma prosaica no âmbito de uma "exposição contemplativa", "kontemplative Darstellung": "Para ela não constitui objetivo arrebatar ou entusiasmar. [...] A sua sobriedade prosaica permanece aquém da palavra doutrinária que comanda, e é a única forma de escrita que convém à pesquisa filosófica. — O objeto desta pesquisa são as Idéias" (I 209).[167]

Apenas deste modo pode-se ler este conceito benjaminiano de origem como uma categoria não cronológica mas sim epistemológica e como um operador central na sua filosofia da linguagem. Não há dúvida que ela reporta-se também ao messianismo, mas mesmo assim ela continua não sendo uma categoria cronológica, pois Benjamin tenta construir

---

166) No seu ensaio sobre Karl Kraus de 1931, Benjamin desenvolveu uma noção redentora da citação que seria um reflexo da *Engelsprache*, a linguagem dos anjos, na qual "todas as palavras, libertas do contexto idílico do sentido, tornaram-se motes no livro da criação" (II 363). Também na concepção cabalística da linguagem do século XVI essa restauração da língua pré-babélica é prevista. Valentin Weigel, por exemplo — já no início do século XVII —, afirmou que todas as diferenças entre as línguas, ciências e artes serão superadas. Na igualdade angelical que será atingida não serão necessários nem tradutores nem professores de língua. A teoria da língua angélica difundida então previa uma imediaticidade total que eliminava qualquer dado sensível da linguagem. A relação entre os espíritos seria direta, instantânea e total. Cf. Wolf Peter Klein, op. cit., pp. 185 ss. É interessante notar que nas teorias estéticas e semióticas do século XVIII — em um Dubos, em um Lessing ou em Diderot — esse paradigma de uma linguagem imediata continuou a ser teorizado só que agora em termos de uma linguagem específica das artes. Cf. G.E. Lessing, *Laocoonte*, Márcio Seligmann-Silva (trad.), São Paulo: Iluminuras, 1998.

167) Benjamin, no *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, enfatizou o caráter sóbrio da prosa do primeiro romantismo, lançando mão para tanto da teoria hölderliniana do "sacro-sóbrio". Cf. I 103 s.

justamente, como vimos, uma concepção de tempo histórico como saturado de "agoras", onde não há espaço para uma visão do tipo: surgimento, decadência, restauração. Enquanto estrutura, o agora permite a concomitância da linguagem pura e das línguas singulares.

Para compreendermos melhor esta presença constante dos dois lados da linguagem, o mágico e o profano, que tinge, por assim dizer, todo o pensamento de Benjamin deste entrecruzamento tão explícito entre o misticismo e o Iluminismo, devemos voltar novamente aos românticos de Iena, uma vez que foi nestes pensadores que tal junção entre o legado do iluminismo e a necessidade de expansão dos limites da experiência encontrou a sua formulação mais acabada e onde também as causas para tal constelação de idéias podem ser melhor compreendidas.

Excurso: Literatura como mitologia

A tradicional oposição entre mito e razão, *mythos-lógos*, atravessa toda a história do pensamento ocidental. Já Platão vinculara no *Teeteto* o verdadeiro conhecimento, *episteme*, à *doxa* somada ao relato — *lógos* — sobre aquilo que se sabe. Já em Aristóteles encontramos outro uso típico do termo *lógos* como sinônimo de razão e racionalidade, ou ainda de razão reta, certa: *orthos lógos*.[168] No que concerne ao mito, Platão, nas conhecidas passagens do *Timeu* e da *República*, não hesita em ironizar o seu pretenso teor de verdade.

Ao *lógos* sempre coube o dever de determinar os objetos, de dominá-los através do relato, de racionalizar o mundo. Como afirmou Manfred Frank no seu ensaio sobre "A poesia como 'nova mitologia'": "o *lógos* 'usurpa' tudo o que não possui uma natureza conceitual: ele quebra o silêncio das coisas sem linguagem, na medida em que as mata enquanto seres e deixa-as ressurgir enquanto significados."[169] E, parafraseando o Hegel da sua *Jenaer Realphilosophie*, ele continua: "Uma face '*terrível*' [...] é mostrada pela 'noite' das imagens não articuladas *antes* que o conceito traga-os para a luz da verdade deles." O *lógos* enquanto "conceito" fornece a identidade e os limites das imagens antes perdidas na noite do inominado. Frank, no entanto, nota em seguida que a "palavra" não se resume ao "*lógos*" no universo da língua grega: "A língua grega possui uma segunda expressão para a 'palavra': mythos. 'Mito' é a 'palavra' como que no estado da sua selvageria [*Wildheit*], a palavra ainda não trazida para a luz da verdade."[170]

---

168) *Ética a Nicômaco*, VI, 1144b.

169) "Die Dichtung als 'Neue Mythologie'", in: K.H. Bohrer (org.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983, p. 15.

170) Id., p. 17.

A luta do esclarecimento sempre se deu no sentido de *écraser l'Infâme*, que encarnou sempre todas as modalidades de pensamento que desviavam da ação da norma do *lógos*. Claude Lévi-Strauss afirmou quanto à relação entre o mito e a ciência: "O fosso, a separação real, entre a ciência e aquilo que poderíamos denominar pensamento mitológico, para encontrar um nome, embora não seja exatamente isso, ocorreu nos séculos XVII e XVIII. Por essa altura, com Bacon, Descartes, Newton e outros, tornou-se necessário à ciência levantar-se e afirmar-se contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico, e pensou-se então que a ciência só podia existir se voltasse as costas ao mundo dos sentidos, o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos."[171]

Ora, como a crítica radical a esta tradição iluminista — levada a cabo pela *Dialektik der Aufklärung* de Adorno e Horkheimer — já demonstrou de modo exaustivo e modelar, tal fúria contra o mito acabou por levar a *Aufklärung* de volta ao mito — âmbito, aliás, do qual ela nunca conseguira verdadeiramente libertar-se. A idéia de que o mito fora vencido e subjugado engendra uma falsa concepção: o mito, que fora na verdade apenas recalcado, volta à tona como por exemplo no culto do progresso, da tecnologia e das mercadorias. O Iluminismo, no entanto, sempre se colocou como o único meio para se deter o mito e esclarecer o mundo com a sua razão analítica.

Voltando ao texto de Strauss, vejamos outros aspectos destacados por ele com relação ao pensamento mítico em sua oposição ao científico: "trata-se de um modo de pensar que parte do princípio de que, se não se compreende tudo, não se pode explicar coisa alguma. Isto está inteiramente em contradição com o modo de proceder do pensamento científico, que consiste em avançar etapa por etapa, tentando dar explicações para um determinado número de fenômenos, e progredir, em seguida, para outros tipos de fenômenos, e assim por diante. Como já disse Descartes, o pensamento científico divide a dificuldade em tantas partes quantas necessárias para a resolver."[172] Com efeito, é justamente esta marca analítica do procedimento científico que fez com que, na medida em que a burguesia dominou o mundo em todas as suas instâncias, tenha ocorrido também o conhecido fenômeno da quebra da visão orgânica do universo, do desencantamento do mundo — "Entzauberung

---

171) C. Lévi-Strauss, *Mito e significado*, A.M. Bessa (trad.), Lisboa/São Paulo, 1978, pp. 17 s.

172) Op. cit., p. 31. Quanto a Descartes basta citar aqui um dos quatro preceitos (matemáticos) julgados por ele como suficientes para a Lógica: "o de dividir cada uma das dificuldades que eu examinasse em tantas parcelas quantas possíveis e quantas necessárias fossem para melhor resolvê-las." *Discurso do método*, in: *Descartes*, Col. *Os pensadores*, J. Guinsburg e B. Prado Júnior (trad.), São Paulo: Abril, 1983, pp. 37 s.

der Welt", na conhecida expressão de Weber. O avanço da Aufklärung dissolveu aqueles últimos elementos que ainda davam uma legitimação tanto à sociedade quanto aos próprios procedimentos da razão. "A necessidade mítica", afirma M. Frank, "exige — antes das demais — uma legitimação; e a legitimação é algo que não pode ser realizado pelo espírito analítico e que também não é visado por ele."[173]

O elemento sintético do mito pode ser percebido do modo mais claro no fato de nele haver uma unidade simbólica entre as palavras e as coisas (como já vimos nas análises de Cassirer, Foucault e Peter Klein). Como Horkheimer e Adorno notaram num sentido semelhante,

> [...] a doutrina dos sacerdotes era simbólica no sentido de que nela coincidia o signo e a imagem. Como atestam os hieróglifos, a palavra exerceu originariamente também a função da imagem. Esta função passou para os mitos. [...] Sob o véu pudico da *chronique scandaleuse* olímpica já havia se formado a doutrina da mistura, da pressão e do choque dos elementos, que logo se estabeleceu como ciência e transformou os mitos em obras da fantasia. Com a nítida separação da ciência e da poesia, a divisão de trabalho já efetuada com sua ajuda estendeu-se à linguagem. É enquanto signo que a palavra chega à ciência. Enquanto som, enquanto imagem, enquanto palavra propriamente dita, ela se vê dividida entre as diferentes artes, sem jamais deixar-se reconstituir através de sua adição, através da sinestesia ou da arte total.[174] Enquanto signo, a linguagem deve resignar-se ao cálculo; para conhecer a natureza, deve renunciar à pretensão de ser semelhante a ela. Enquanto imagem, deve resignar-se à cópia; para ser totalmente natureza, deve renunciar à pretensão de conhecê-la.[175]

Enquanto a ciência ficou encarregada do nexo semântico, do aspecto comunicativo-utilitário das palavras, a arte decaída que, tal como uma imagem muda, teve que resignar-se ao mimetismo da natureza, permanece, no entanto, como Horkheimer e Adorno notam — dever-se-

173) *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982, p. 69.

174) Cassirer já acentuara este fato nos seus trabalhos: "a linguagem não pertence exclusivamente ao reino do mito; nela opera, desde as origens, outra força, o poder do *lógos*. [...] esta força gradualmente se rebustece, [...] vai abrindo caminho em meio à linguagem, e por meio dela [...] A realidade é que, no curso desta evolução, as palavras se reduzem cada vez mais a meros signos conceituais." *Linguagem e Mito*, op. cit., p. 114. Cf., quanto a este ponto, *Der kommende Gott* op. cit., p. 58, onde M. Frank nota que na disjunção entre "discurso poético", "*poetische Rede*", e "discurso da razão", "*vernunftige Rede*", encontra-se uma volta do elemento recalcado. E também a passagem do texto de Christine Buci-Glucksmann, onde ela conclui do "ataque à metáfora em nome da nova ciência" levado a cabo, entre outros, por Galileu e Descartes: "On le sait, le débat sera historiquement tranché au profit d'un dépérissement de la métaphore et surtout d'une scission des langages scientifiques et poétiques, liée à l'effondrement de l'ancien cosmos des similitudes et de ses fondements ontologiques." Op. cit., pp. 175 s.

175) *Dialética do esclarecimento*, G.A. de Almeida (trad.), Rio de Janeiro, 1985, pp. 30 s.

ia dizer, ao menos enquanto um Ideal — como o "local da manifestação do todo no particular. Na obra de arte volta sempre a se realizar a duplicação pela qual a coisa se manifesta como algo de espiritual, como exteriorização do mana. É isto que constitui a sua aura. Enquanto expressão da totalidade, a arte reclama a dignidade do absoluto."[176] Portanto, não é casual que os primeiros a terem percebido a montanha de escombros produzida pelo avanço da burguesia no seu processo de emancipação, de destruição do feudalismo e de rompimento das antigas concepções do mundo, enfim, produzida pelo processo de submeter toda verdade ao jugo da razão analítica, tenham sido justamente poetas e teóricos da poesia[177], como Herder, Hamann, Goethe, F. Schlegel e Novalis. Estes autores perceberam que a legitimação e a fonte da poesia tinha o seu domicílio justamente naquela mitologia que o *lógos* se batera tanto por dissolver. Daí o programa de F. Schlegel de fundar uma nova mitologia.[178] Do texto acima citado de Horkheimer e Adorno, pode-se depreender também o valor que passa a ser atribuído à arte nesta empresa de se reestabelecer a legitimidade da sociedade — de "reencantamento" ou "romantização" do mundo. Neste sentido, Novalis escreveu na tradição do "mundo como assinatura — texto":

> Antes tudo era aparição do espírito [*Geisterscheinung*]. Hoje vemos apenas repetição morta que nós não compreendemos. Falta o significado do hieróglifo. Vivemos ainda do fruto de épocas melhores.
>
> O mundo deve ser romantizado. Assim encontra-se novamente o sentido originário. Romantizar não é nada senão uma potenciação qualitativa. Nessa operação o si-mesmo mais baixo é identificado a um si-mesmo melhor. [...] Na medida em que eu [...] atribuo ao finito uma aparência de infinito eu o romantizo. (W II 334)

A tentativa romântica de superar o vácuo de legitimação através da arte, destacando, dentro dela, elementos antes conectados ao mito —

176) Id., p. 32. Vale notar que Cassirer na sua obra também executara uma descrição similar da arte: "Do mesmo modo que a linguagem, a arte também se mostra, desde o princípio, estreitamente entrelaçada ao mito. Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos independentes de plasmação espiritual. Em conseqüência, a mesma animação e hipóstase mítica, experimentada pela palavra, é também partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística." *Linguagem e Mito*, op. cit., pp. 114 s.

177) Cf. M.Frank, "Die Dichtung als 'neue Mythologie'", op. cit., p. 21.

178) F. Schlegel anotou em 1799: "Das Wesen der Poesie besteht allerdings im *mythos*" ("A essência da poesia consiste sem dúvida no *mythos*") (LN 1574). Cf. sobretudo o seu *Gespräch über die Poesie*: "Falta [...] à nossa poesia um núcleo como a mitologia o era para o mundo antigo" (KA II, p. 312). Cf. também "Das ältest Systemprogramm des deutschen Idealismus", que afirma: "devemos ter uma nova mitologia", "wir mussen eine neue Mythologie haben". Op. cit., p. 236.

uma linguagem não-analítica, uma noção de organicidade em oposição à sociedade vista como um aparelho mecânico, a compreensão do todo concentrado (como numa mônada) no individual, etc.[179] —, revela na verdade uma vontade de conciliar o trabalho do mito com o trabalho do *lógos*; de se trazer para a esfera do segundo os elementos "oxigenadores" e revitalizadores do primeiro, rompendo-se ao mesmo tempo com o seu princípio puramente analítico. Benjamin notara que "o apelo [dos românticos] ao mundo onírico era o sinal de uma falta; ele indicava menos a volta da alma ao lar da sua terra materna [*der Heimweg der Seele ins Mutterland*] do que os obstáculos que haviam impedido esta volta" (III 560). Benjamin destacou neste mesmo texto de 1939 que o romantismo concluíra um processo iniciado no século XVIII: "a secularização da tradição mística. Alquimistas, Iluminados e Rosa-cruzes haviam preparado o que culminou no romantismo" (III 559). Apesar de Benjamin ter indicado como este projeto atingiu um paroxismo tal, que levou nos românticos como que a uma volta da mística ao berço da religião, não deixa de ser notório o fato deste duplo registro — mito-*lógos* — agir em conjunto na sua obra justamente no sentido de um projeto emancipador.

Neste ponto também não seria ocioso destacar de modo mais claro tanto a relação de Benjamin com o romantismo, como também a relação do nosso "agora" com esta constelação formada pelo pensamento de Benjamin com o dos românticos. Como notamos acima, M. Frank demonstrou que se pode encontrar no romantismo um dilema, que consistia na tentativa de se conectar o relativismo histórico ao "recurso ao transcendente", a um *telos*. Ele notou também que este dilema está presente do mesmo modo na "teoria crítica da Escola de Frankfurt".[180] Frank, nesse seu ensaio, reflete sobre a história da crítica da racionalidade e sobre a sua atual situação na assim chamada pós-modernidade, conectando, portanto, romantismo, República de Weimar e o nosso presente. G. Raulet fez o mesmo com relação à República de Weimar e a pós-modernidade: assim como Benjamin no seu estudo do século XIX visava uma "pré-história da modernidade"[181], do mesmo modo, Raulet introduz o volume dedicado ao estudo da República de Weimar sob o signo de uma "*archéologie de la post-modernité*"[182]: "La récurrence de schémas fondamentaux conduit à se demander si nous n'avons pas affaire

179) Cf.M. Frank, "Zwei Jahrhundert Rationalitäts-Kritik und ihre 'postmoderne' Überbietung", op. cit., pp. 115 s.

180) Id., p. 112.

181) Cf. Theodor W.Adorno, "Nachwort", in: Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Fassung letzter Hand. Frankfurt a.M., 1987, p. 111.

182) Raulet, op. cit., p. 8.

dans le deux cas, sous Weimar et aujourd'hui, à une même crise de la modernisation-rationalisation."[183] Em termos benjaminianos, portanto — e dando um exemplo concreto —, a pré-história da sua obra estaria nos românticos de Iena (os fundadores, num certo sentido, da modernidade) enquanto a sua *pós*-história seria justamente a própria dita *pós*-modernidade. O romantismo enquanto momento de crise — e crítica — da razão instrumental tentou reabilitar a dignidade epistemológica daqueles elementos míticos que migraram para as artes. Benjamin — assim como aqueles autores de Iena, crítico de arte/literatura, poeta e literato — procurou dar continuidade a este projeto. Tentemos então agora compreender melhor o *status* do *mito* na sua obra, para podermos avaliar em que medida ela vincula-se a esta crise da razão e à tentativa de superá-la através da sua reformulação.

Dissolução e salvação do mito

Já mostrei acima a relação que pode ser estabelecida entre a concepção benjaminiana da linguagem que destaca o seu elemento fisiognômico e a ligação que Cassirer detectou entre o mito e a linguagem. Se, por um lado, Benjamin procurou manter, de modo mais explícito nas suas primeiras obras, este espaço de salvação do mito — mas também por exemplo no seu "Lehre von Aehnlichen" ou mesmo na famosa imagem do corcunda que encarna a teologia na primeira das suas teses "Sobre o conceito de História" — é evidente também, por outro lado, que a sua obra pode ser classificada dentro de uma tradição iluminista de *crítica ao mito*.

No *Passagen-Werk* ele estabeleceu a conexão entre mito e sonho: "O capitalismo foi uma aparição natural [*Naturerscheinung*] com a qual um novo sonho veio sobre a Europa e nele uma reativação de forças míticas" (V 494). E ainda: "As formas específicas da loucura e do mito, que este trabalho abarca, são as da consciência histórica do século XIX" (I 1174). O trabalho sobre as passagens visava justamente o despertar deste sonho do século XIX, mas não no sentido de abandono do sonho, cujos elementos continuariam atuando na economia psíquica do século XX como "fantasmas", mas antes, visava um despertar como o momento no qual o historiador toma para si a função de decifrador, *Traumdeuter*: "Na imagem dialética o ocorrido numa determinada época é evidentemente, ao mesmo tempo, o 'desde-sempre-ocorrido'. Como tal, no entanto, a cada vez aparece diante dos olhos apenas de uma época bem determinada: aquela justamente na qual a humanidade, esfregando

183) Ibid.

os olhos, conhece esta imagem onírica como tal. Neste momento que o historiador toma para si a tarefa [*Aufgabe*] da interpretação do sonho [*Traumdeutung*]. [...] O cânon da dialética é a valorização do elemento onírico ao acordar" (V 580). Este "despertar do século XIX" ("Erwachen aus dem neunzehnten Jahrhundert", V 580) deve ser entendido, portanto, como um conceito de despertar como *superação* do sonho e *também* da vigília pura e simples: "O despertar deveria ser a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência da vigília? Então o momento do despertar seria idêntico ao 'agora da conhecibilidade', no qual as coisas tomam a sua face verdadeira — surrealista" (V 579). O despertar também possui, portanto, aquela estrutura temporal "ao modo de um salto" (*sprunghaft*) e coincide com o "agora da conhecibilidade" que passa então a compor este campo conceitual de dissolução do mito. Este agora revela a face verdadeira — efetiva — das coisas, que é justamente a sua face super-real — surrealista — que o sonho traz à tona. A modernidade é definida por Benjamin "como o novo em conexão com o sempre já aí estado" (V 1010); ou seja, ela está mergulhada no tempo do "eterno retorno": "O 'eterno retorno' é a forma *fundamental* da consciência protohistórica, mítica" (V 177). Portanto, no *Passagen-Werk* ocorre um duplo distanciamento: do domínio do mundo onírico puro e simples e da mitologia. Benjamin formula tal posição em termos de um limite com relação às posturas surrealistas: "Limitação da tendência deste trabalho com relação a Aragon: Enquanto Aragon persevera no âmbito onírico, aqui se deverá encontrar a constelação do despertar. Enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista — a 'mitologia' — [...] aqui se trata da dissolução da 'mitologia' no âmbito da história. Isto só pode decerto ocorrer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido" (V 571 s.). Ou seja: através do encontro do elemento mitológico com o histórico, que traz a marca da relatividade, o mito, para Benjamin, é dissolvido. O "esperar pelo despertar" (V 492) constitui o elemento teleológico que afasta a concepção benjaminiana da surrealista. Neste ponto, então, Benjamin estaria mais perto da ação da palavra como *lógos*, pois o que caracteriza a imagem dialética, como vimos, é justamente o fato de ela possuir uma índole lingüística. É a palavra que dissolve o mito no âmbito histórico.

Benjamin também via na obra de Baudelaire e na alegoria forças antimíticas. A alegoria, como vimos, representava para ele justamente um contraponto ao elemento simbólico e sintetizante — totalizador — do mito. Ela é o ácido que dissolve a falsa aparência da totalidade, que destrói os contextos orgânicos (I 352, 670): "deve-se mostrar na alegoria o antídoto do mito. O mito foi o caminho confortável a que Baudelaire se recusou" (I 677). Por outro lado, no seu ensaio sobre a narração de 1936, Benjamin descreveu o conto de fadas — "das Märchen" — como

a primeira escola de aprendizado contra as forças míticas. "O conto de fadas dá-nos notícia das cerimônias mais antigas que a humanidade encontrou para livrar-se do pesadelo que o mito colocara no seu seio" (II 458). Os contos de fadas ensinam justamente, afirmou Benjamin, "a combater as violências do mundo mítico com astúcia e petulância [*Übermut*]" (II 458). E, por fim — mas não por último: aqui não se trata de uma exposição exaustiva ou cronológica da categoria mito na obra de Benjamin, mas apenas uma indicação dos problemas que se conectariam a uma tal exposição[184] —, no seu ensaio sobre Karl Kraus de 1931, ele falou de uma "liberação materialista do mito" ("materialistische Befreiung vom Mythos", II 365) que estaria vinculada ao procedimento lingüístico de Kraus cujo *gestus* de citação, ao qual já nos referimos de passagem, é descrito por Benjamin como um "arrancar do contexto" ("aus dem Zusammenhang zu reissen", II 365).

É no *Passagen-Werk* que encontramos a defesa mais "radical" da razão, levada a cabo por Benjamin; que de tão "radical" desenha um quadro de fúria, ironicamente, quase "irracional": "Tornar os terrenos cultiváveis, onde até agora apenas a loucura cresceu. Penetrar com o machado afiado da razão e sem olhar para a direita ou para a esquerda, para não cair preso nos horrores, que seduzem do fundo da floresta. Todos solos, uma vez, devem tornar-se cultiváveis pela razão, purificados do sarçal da loucura e do mito. Isto deve ser feito aqui [no *Passagen-Werk*] para o século XIX" (V 570 s.). A dificuldade encontra-se em explicar como Benjamin conseguia conciliar este "racionalismo" de matizes iluministas com os seus textos sobre a filosofia da linguagem, ou mesmo com fragmentos do próprio *Passagen-Werk*, como por exemplo: "O meu pensamento relaciona-se com a teologia, como o mata-borrão com a tinta. Se fosse pelo mata-borrão, nada do que é escrito iria restar" (V 588).[185]

Como Winfried Menninghaus já demonstrou, esta postura de combate vigoroso ao mito por parte de Benjamin pode ser facilmente iluminada, se tivermos em mente o papel que a revitalização da mitologia representou na sua época. "A apologia romântica do mito", escreveu Menninghaus, "afirmava-se contra a sua negação racionalista simplista por parte da *Aufklärung*. Benjamin não se encontrava de modo algum diante de uma igual contraposição. Antes, ele encontrou tanto na política como na teoria formas depravadas do conceito romântico de mito. [...] A restauração da

---

184) Para um estudo mais detalhado do papel do mito na obra de Benjamin, teríamos, por exemplo, de analisar de perto o modo como Benjamin tratou este elemento no seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, onde o mito ocupa um local central.

185) Já na "Ankündigung der Zeitschrift: Angelus Novus" de 1922, Benjamin não apenas vinculara esta revista ao modelo do *Athenäum*, como também afirmou que ela deveria "aspirar de modo extremo à racionalidade" (II 244).

mitologia tinha-se tornado um domínio da reação política e do irracionalismo da pior espécie."[186] Longe, no entanto, de abonar a postura "iluminista" simplista de descartar o mito como uma modalidade de cegamento e "desvio" do caminho da razão, Benjamin propôs a *tarefa* da "*Interpretação*" do mito-sonho. É isto que constitui o elemento dialético da sua teoria do despertar.[187]

A crítica do elemento mágico na obra de Benjamin, por outro lado, também não pode ser esquecida neste contexto. Ele, no "Sobre a faculdade mimética" ("Über das mimetische Vermögen"), apresentou uma versão do "Doutrina das semelhanças" ("Lehre von Ähnlichen") bem atenuada no que tange ao local ocupado pelo "se se quiser, lado mágico da linguagem" (II 208), que aparece então apenas denominado por "este lado da linguagem" (II 213). Evidentemente, este "lado da linguagem" é aí sinônimo do "elemento mimético da linguagem" ("Mimetische der Sprache", II 213).[188] O fecho do texto é ainda mais notório, pois ele indica uma destruição do elemento mágico *pelo* mimético: "Assim", Benjamin conclui, "a linguagem seria o degrau mais elevado da atitude mimética e o arquivo mais completo da semelhança não-sensível: um medium, para o qual todas as forças antigas de produção e concepção mimética migraram até conseguirem liquidar aquelas da magia" (II 213). Apenas com muita dificuldade poder-se-ia demonstrar uma ausência de ambigüidade, ou ao menos negar-se uma mudança de posição, entre esta postura e a do "Lehre von Aehnlichen" onde o lado mimético *é* o lado mágico da linguagem.

Scholem já percebera, em outro local, tal ambigüidade. Ele cita as palavras de Benjamin segundo as quais o valor da obra de Brecht estaria justamente no desenvolvimento "'de uma linguagem radicalmente e inteiramente livre de toda magia. [...] O importante não é o infinito mas sim a eliminação da magia.'"[189] Ainda segundo Scholem, numa conversa que ele teve com Benjamin em 1938, este confirmara a sua tentativa de conciliar a filosofia da linguagem tal como ela havia sido exposta no

186) *Schwellenkunde, Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, p. 15.

187) Benjamin numa carta a Hugo von Hofmannsthal de 1927 deixara claro a sua, por assim dizer, adesão ao surrealismo (B 446), o que corrobora para dialetizar a sua postura diante deste movimento e da valorização dos elementos oníricos enquanto um elemento positivo e, até mesmo, crítico.

188) O simples fato de Benjamin ter feito duas versões deste seu texto sobre as semelhanças, assim como ele já havia feito duas versões do prefácio de crítica epistemológica do *Trauerspielbuch*, onde também, como notamos, a primeira versão carregava muito mais no tom "platonizante"-místico-judaico e esotérico; pois bem, isto tudo é evidentemente um índice patente desta tentativa constante de Benjamin de mediatizar o mito e o Iluminismo.

189) *Histoire d'une Amitié*, op. cit., p. 231.

Sprachaufsatz, no prefácio do livro sobre o drama barroco e no "Lehre von Aenlichen" — ou seja, a afirmação da coexistência do elemento mágico ao lado do fundo semântico na linguagem — com a teoria "materialista" da "liquidação da magia dentro da linguagem". E Scholem acrescenta: "Eu apontei esta contradição e ele reconheceu francamente a sua existência nele. Resolvê-la, ele me disse, era uma tarefa que ele ainda não conseguira levar a termo, mas da qual ele esperava resultados muito fecundos."[190] A fecundidade dessa postura *tensa* não deixou de ser comprovada tanto na obra de Benjamin como na sua recepção. Ela mantém uma "ilesibilidade" extremamente fecunda na medida em que impõe um desafio/tarefa — *Aufgabe* — aos seus leitores; ou seja, ela se impõe como ilegível e ao mesmo tempo como algo a ser decifrado. Scholem vinculou essa tensão à sua "cabeça de Janus", termo utilizado pelo próprio Benjamin numa carta de 1929 quando falou, em referência a esta imagem deste antigo deus de duas faces da mitologia romana, da "face da minha cabeça de Janus voltada para o Estado soviético" ("die dem Sowjetstaate abgewandte Seite meines Janushauptes", B 489).

Tentar abarcar teoricamente esta postura "ambígua" de Benjamin é uma tarefa diante da qual até aqui quase todos seus comentadores tiveram dificuldades. É evidente que, ao simplesmente se classificar tal constelação como uma "tensão", "campo de forças", "ambiguidade" ou, até mesmo, como simples "contradição", pode-se estar até descrevendo a obra de Benjamin, mas não se está, evidentemente, iluminando o seu porquê. Contudo, tanto Rolf-Peter Janz quanto Winfried Menninghaus, os dois autores que executaram uma análise mais detalhada da postura de Benjamin diante do espaço mítico e mágico, chegaram a algumas conclusões esclarecedoras.

Janz também destaca a necessidade por parte de Benjamin de fazer uma crítica do mito tendo em vista o significado regressivo que tal "volta do mito" assumiu na sua época. Por outro lado, ele insiste na não condenação por parte de Benjamin do mito como um elemento de acesso à verdade — acesso este que, como vimos, dá-se através da interpretação dos mitos. "Mitos e religiões possuem um teor de verdade que não se pode simplesmente negar ou ignorar, ao qual a *Aufklärung* não pode abdicar. Com base nisto as teses 'Sobre o conceito da história' recomendam ao materialismo histórico que ele tome a teologia 'a seu serviço'."[191] Ou seja, em Benjamin não ocorre uma oposição mutuamente excludente entre mito e *lógos*. Janz nota nele a valorização explícita do mito — como no trabalho sobre Bachofen onde ele toma de modo positivo

190) Id., p. 232.

191) "Mythos und Moderne bei Walter Benjamin", in: K.H. Bohrer (org.), *Mythos und Moderne*, ed. cit., p. 365.

os mitos sobre o matriarcado, ou na sua admiração pelo "modo de narração" ("Erzählweise") do mito[192] — e acaba concluindo: "A relação de Benjamin com o mito leva em conta os seus dois momentos.[193] Ela visa a uma destruição do mito como uma crítica de um mundo que aterroriza o homem, porque lhe é mais poderoso e inconfundível. Ela visa, por outro lado, diferentemente de uma crítica racionalista que exerce uma desmitologização como eliminação dos fenômenos inacessíveis a ela, à salvação de teores de verdade que estão presentes no mito."[194]

Este teor ou momento de verdade do mito, também pode ser verificado dentro do *Passagen-Werk*, onde Benjamin destacou, no próprio conceito de progresso, a sua função positiva e crítica: "O conceito de progresso deve, no século XIX, quando a burguesia atingiu a sua posição de poder, ter perdido mais e mais as suas funções críticas que originariamente lhe pertenciam" (V 596).[195]

Mas é numa outra passagem, desta vez de uma carta sua de dezembro de 1925, que se pode encontrar o *gestus* de pensamento que está na base da sua relação com o âmbito do mito: "O trabalho de Cassirer sobre *A forma conceitual no pensamento mítico* eu li há muito tempo e com grande interesse. No entanto, permaneceu questionável para mim, se é exeqüível a tentativa de se expor o pensamento mítico não apenas em conceitos — criticamente —, mas também através do contraste com o conceito, chegar a iluminá-lo" (B 407). Ora, esta apreciação negativa do procedimento de Cassirer leva-nos de modo imediato de volta ao método de Benjamin que havíamos depreendido da sua epistemologia e da sua filosofia da linguagem. Ao separar as esferas do mito e do conceito, e na medida em que ele tentou abarcar no seu pensamento ambos os âmbitos, ele explicitou uma aporia do seu próprio pensamento. Mas uma distância entre o seu procedimento e o de Cassirer deve ser demarcada: Benjamin não tenta explicar o mito através de conceitos ou contrastando-o com o discursivo, mas, antes, manter um ao lado do outro. O mito, que ele relaciona ao sonho, é tomado como uma imagem dialética, um campo de força a partir do qual ele inicia o processo de "*apocatastasis*", ou seja, de salvação do mito. É apenas através do mergulho no "teor coisal" do mito que se pode, para Benjamin, captar o seu "teor de verdade". Esta salvação do mito dá-se não através de um método puramente discursivo, mas, sim, como ainda veremos mais de perto, por meio de

192) Id., pp. 375 s.

193) Ou seja, o seu momento de "terror" e o de "poesia", tal como Hans Blumenberg notou a coexistência no espaço do mito.

194) Janz, "Mythos und Moderne bei Walter Benjamin", op. cit., p. 379.

195) Em seguida Benjamin cita como exemplo o conceito de progresso de Turgot; como, aliás, também poderia ter citado F. Schlegel e os demais primeiros românticos, cujos conceitos de progresso e de nacionalismo apareciam — até certa medida — ainda sob um aspecto positivo.

um método que acopla o trabalho do conceito ao trabalho das imagens. Na sua obra, é na valorização do mito no momento do despertar, como objeto da interpretação, que ocorre a salvação do mito. Na epistemologia, na filosofia da história e na teoria e prática da exposição filosófico-histórica (que, como vimos, "equivale" ao seu objeto) de Benjamin, tal salvação se dá como incorporação mesma do seu elemento anti-conceitual, ou não confrontável com o conceito. Benjamin aniquila as forças aterrorizantes do mito, elemento de heteronomia, que ele, como seguidor de Kant, visou destruir, mas incorpora na sua concepção da linguagem o momento de verdade do mito. Ou por outra: a convivência na sua concepção da linguagem do elemento mágico-imediato ao lado do semântico-material constituiu o esquema básico sobre o qual se desenvolveu a salvação do mito. Portanto, os "resultados fecundos" que Benjamin falara a Scholem que ele esperava atingir na sua tentativa de "resolver" a sua "contradição" realmente se concretizaram internamente na sua obra; e, note-se, sem que tenha ocorrido uma superação, mas antes uma incorporação de tal "contradição" na sua teoria. Portanto, como conclui Menninghaus, de fato, Benjamin não visou um simples "vencimento do mito" ("Überwindung des Mythos"), antes, visou a sua "salvação" ("Rettung").[196]

As palavras de Adorno, portanto, segundo as quais, em Benjamin "se encontram, pela última vez, mística e iluminismo. Ele liberou-se do sonho sem traí-lo"[197], confirmam-se. Daí a dificuldade em se compreender e expor as suas idéias. A única fórmula à qual elas se submetem é ao

196) W. Menninghaus, *Schwellenkunde*, op. cit., p. 65.

197) "Caracterização de Walter Benjamin", op. cit., p. 200. Cf. também Friedrich Geyrhofer, op. cit., pp. 239 s., onde ele dialetiza a própria *Auklärung*, no sentido de ela ter sido herdeira também da tradição mística. (Tema, aliás, que interessara Benjamin de perto, como fica claro na recepção positiva que ele deu ao artigo de Scholem "sobre a conexão entre o messianismo e a *Aufklärung*", isto é, o ensaio "Zum Verständnis des Sabbatianismus. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung" de 1936. Walter Benjamin, Gershom Scholem, *Briefwechsel*, op. cit., p. 229.) Geyrhofer afirma ainda que "o esoterismo místico de Benjamin está vinculado à linguagem". E: "o que o caracteriza é a unidade rígida entre a intuição mística e o argumento racional-discursivo." Já Uwe Opolka afirmou: "La façon de procéder de Benjamin ne peut être qualifiée que de mytique. Il ne prouve pas, il ne formule pas de théorie. Il raconte une histoire qui dit pourquoi, comment, d'où tout est venu." "Le même et la similitude: à propos de la conception de l'histoire de W.Benjamin", op. cit., p. 226. Eis como o próprio Benjamin descreveu a sua observação contemplativa no prefácio epistemológico do *Trauerspielbuch*: "logo, portanto, o mundo real poderia constituir uma tarefa, na medida em que se trata de penetrar de um modo tão profundo no efetivo que uma interpretação objetiva do mundo se abra a partir daí" (I 228). Ele estabeleceu um método que, como já mostramos detalhadamente, afastou-se do procedimento causal e linear puramente discursivo — e, goethianamente, do procedimento puramente analítico, exigindo o entrecruzamento com um trabalho sintético (III 559, V 592).

"*nem...nem*" (ou ao "*sim, mas...*"): nem irracionalista, nem racionalista no sentido tradicional do termo. Daí a sua originalidade e a dificuldade de se penetrar no seu pensamento. Como os românticos, Benjamin também se encontrou "fora e na encruzilhada de todas as correntes": esses autores ao realizarem uma mediação entre a *Aufklärung* e o mito, na medida em que eles combinaram razão e imaginação, de fato, eles conseguiram libertar-se do sonho sem traí-lo, despertaram dele para salvá-lo nos seus elementos positivos. Adorno, apesar de tudo, talvez o melhor leitor de Benjamin, foi quem deu uma formulação mais acabada a este fato: "Tudo menos irracional, a filosofia de Benjamin, sem polêmica, convence aquela racionalidade da sua própria parvoíce graças a sua simples existência. Ele não ignorou a tradição filosófica e as regras habituais da lógica científica, devido a uma falta de conhecimento ou a uma fantasia indisciplinada,[198] mas sim porque ele suspeitou nelas de algo estéril, vão, lixiviante, e porque o poder da verdade imperturbável, não ajustada, era potente demais nele mesmo, para que ele pudesse deixar-se intimidar pelo dedo levantado do controle intelectual."[199]

A partir dessa concepção da coexistência dos elementos mágico com o semântico da linguagem, dissemina-se por toda reflexão de Benjamin uma rede de capilares que irrigam o seu pensamento com esta "verdade última" da sua epistemologia, que não permite uma redução a apenas um dos seus pólos. Como lemos no "Über das mimetische Vermögen": "Todo elemento mimético da linguagem pode aparecer, assim como a flama, apenas numa espécie de portador [*Träger*]. Este portador é o elemento semiótico" (II 213). No *Wahlverwandtschaftenessay* a disjunção se dá, como já mencionamos, em termos dos teores *coisal* e de *verdade* (I 125): o teor verdadeiro de uma obra só pode ser atingido via teor coisal que atua como o "fundo" (II 208) de onde ele surge. Benjamin, aliás, recorre aqui também à analogia com o fogo: o fogo corresponderia à *verdade* (I 126). Esta imagem volta no prefácio do *Trauerspielbuch*, onde — como veremos melhor no próximo capítulo — o desvendamento da verdade enquanto o conteúdo do belo é descrito como o incêndio da obra de arte no qual o seu invólucro se consome liberando a sua forma (I 211). Toda esta constelação de conceitos espelham aquela dicotomia inerente à linguagem e impede que o pensamento de Benjamin deixe-se reduzir a uma posição petrificada, isenta de movimento.

198) Devemos enfatizar estes dois pontos: de fato é freqüente na bibliografia sobre Benjamin que se recorra "ao pouco conhecimento de Benjamin da tradição filosófica" ou a sua "fantasia incontrolável" que teria feito com que ele extrapolasse os parâmetros da filosofia tradicional. Antes, a postura de Benjamin diante da tradição filosófica deve ser compreendida — assim como ocorrera no primeiro romantismo — como a de um crítico e reformulador da mesma.

199) Adorno, "Einleitung zu Benjamins 'Schriften'", op. cit., p. 108.

O ovo e a dialética da Aufklärung

Clarice Lispector, no seu conto "O ovo e a galinha", desenvolve um pensamento que pode nos ajudar a compreender a visão de linguagem e de conhecimento de Benjamin. "O ovo", escreve ela, "não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe." "Só vê o ovo quem já o tiver visto." "Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo."[200] E Benjamin no seu *Sprachaufsatz* afirmou: "O homem foi criado no verbo e a essência lingüística de Deus é o verbo. Toda língua humana é apenas reflexo do verbo no nome. O nome alcança tão pouco o verbo, assim como o conhecimento, a criação. A infinidade de toda língua humana é sempre limitada e possui uma essência *analítica* em comparação com a absoluta não-limitação e infinidade produtiva do verbo divino" (II 149, grifo de M.S-S.). Ou seja: assim como o ovo individual é apenas reflexo do Ovo, do mesmo modo a linguagem humana é reflexo do verbo divino. A literatura — como Foucault demonstrou exaustivamente — possui uma concepção da linguagem que — tal como o dito "louco"[201] — "não conhece a diferença; por toda a parte vê semelhanças e sinais da semelhança [...] reencontra os parentescos subterrâneos das coisas, suas similitudes dispersas."[202] A valorização do aspecto significante da linguagem teve o seu ápice na "poésie pure" de que Mallarmé fala, que se conecta, como vimos, em Benjamin à "linguagem pura", "reine

200) In: *A imitação da rosa*, Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973, p. 9.

201) Benjamin, apesar de ter sido um leitor assíduo de livros escritos por indivíduos considerados "loucos" e de colecionar tais obras, não estabeleceu uma analogia entre a visão do mundo do "louco" e a literatura. Por outro lado, no que tange à valorização de outros pontos de vista alheios à ação da norma, ele sempre se sentiu atraído pelo universo infantil devido ao modo de ver da criança, que ainda estaria impregnado daquela capacidade de perceber as semelhanças entre os objetos e cujos jogos estão repletos de comportamentos miméticos (II 204 s.). Além disso, para as crianças, afirma ele: "Palavras são ainda como cavernas entre as quais elas [as crianças] conhecem caminhos de conexão singulares" (IV 432), como podemos ler no *Denkbild* "Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlefanz". Num artigo publicado em dezembro de 1926 no *Literarische Welt*, Benjamin enalteceu o valor metasemântico da linguagem para as crianças: "As crianças, quando elas imaginam histórias, são diretores que não deixam-se censurar pelo 'sentido'" (IV 609). Cf. ainda o fragmento "Die Mummerehlen" do *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, IV 260 s. E ainda a seguinte passagem de Baudelaire, citada no *Passagen-Werk*, que já vimos acima: "L'enfant voit tout en *nouveauté*; il est toujours *ivre*" (V 312), Baudelaire, op. cit., p. 794. No mais, também Schlegel e sobretudo Novalis possuem inúmeros fragmentos atribuindo um valor singular às crianças, quer por serem por exemplo "terrae incognitae" (W II 772), ou: "Uma criança é um amor tornado visível" (W II 486), e ainda: "crianças são esperanças" (W II 350).

202) Foucault, op. cit., p. 64.

Sprache"[203], como absoluto na linguagem. Como o próprio Benjamin escreveu acerca da poesia de Paul Valéry: "As idéias dos seus poemas levantavam-se como ilhas do mar da voz. [...] O pensamento conecta-se apenas à voz: esta é a quintessência da *poésie pure*" (II 389). Valérianamente, ocorre o triunfo do "*son*" sobre o "*sens*". Nesta linguagem encontramos a própria voz criadora que era só som e não entrava em desarmonia com o mundo das coisas. Benjamin deparou-se com esta mesma força originária da palavra nos surrealistas franceses, para os quais "a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, interpenetravam-se, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda que chamamos 'sentido'. A imagem e a linguagem passam na frente. [...] Breton anota: 'Silêncio, para que eu passe onde ninguém jamais passou, silêncio!... Eu te seguirei, minha bela linguagem'. A linguagem tem precedência."[204] Linguagem poética, linguagem cujo espaço para o sentido não é o único; "pura" imagem visual e acústica. Ela é a expressão mais acabada do lado mágico da linguagem; e o ensaio, cujo nome "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäische Intelligenz" ("O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia") é tão sugestivo, continua: "os jogos de transformação fonética e gráfica que já há quinze anos apaixonam toda a literatura de vanguarda, do futurismo ao dadaísmo e ao surrealismo, nada mais são que experiências mágicas com palavras [...] a palavra, a fórmula mágica e o conceito se interpenetram."[205]

Mas, por outro lado, o mundo germanófono desta mesma época também tinha os seus representantes nesta tentativa de revitalizar a linguagem desgastada ainda mais no "mundo capitalista", onde, para Benjamin, a sua função sofrera uma modificação, passando a ser mero "instrumento da produção" (II 337). Daí a necessidade de uma "emancipação da linguagem", "Befreiung der Sprache" (II 337). Hofmannsthal, Musil e Benn perceberam também esta "decadência da linguagem" ("Sprachzerfall"). Nestes autores, como afirma Monika

203) Cf.Pierre Missac, *Passage de Walter Benjamin*, Paris: Seuil, 1987, p. 34, e S. Mosès, "Walter Benjamin und Franz Rosenzweig", op. cit., p. 636. No *Kunstwerkaufsatz* Benjamin aproximou a doutrina da *l'art pour l'art* e a busca de uma arte "pura" de uma teologia negativa e denominou Mallarmé [illegible] o maior representante dessa postura na poesia (VII 356). Apesar da crítica a essa concepção no contexto do artigo, ainda assim a aproximação entre Mallarmé e Benjamin parece-me válida — ela não funciona "sempre" justamente devido às próprias oscilações teóricas de Benjamin. Ele, no *Kunstwerkaufsatz*, tentou estabelecer uma concepção altamente "engajada" de arte e, logo, antípoda da obra de arte "pura".

204) *Obras escolhidas*, v. I, op. cit., pp. 22s. = II 296 s.

205) Id., p. 28 = II 302. Como no jogo aliterativo de Friedrich Schlegel, que também vale para a concepção benjaminiana da linguagem: "Der Buchstabe ist der wahre Zauberstab", "A letra é a verdadeira varinha mágica" (KA XVIII, p. 265).

Schrader: "encontram-se [...] inúmeras proposições nas quais a imagética da arte é mostrada como aquela forma lingüística através da qual a unidade entre a palavra e a coisa pode ser reconstruída. Metáfora, comparação, imagem são compreendidas, assim, não no sentido tradicional de uma representação de contexto de significado mais geral. Elas valem muito mais como uma forma do falar poético, através da qual se constrói antes de mais nada uma conexão entre a coisa e a palavra."[206] E, citando uma carta de Hofmannsthal, ela continua: "'A poesia nunca põe uma coisa pela outra, pois, é justamente a poesia que se empenha febrilmente em pôr a coisa mesma com uma energia totalmente outra que a da linguagem cotidiana, com uma força mágica [*Zauberkraft*] totalmente outra que não a terminologia débil da ciência.'"[207] A poesia reivindica, nestes autores, como já ocorrera nos românticos alemães, a retomada dos seus direitos de "poiesis" (criação) do mundo.

Mas nós devemos tomar cuidado para não confundirmos tal concepção da linguagem com o culto do irracionalismo que foi, como já observamos, tão comum no início deste século. Benjamin mesmo, que de resto, como vimos, toma uma distância com relação ao próprio surrealismo no seu ensaio sobre este movimento, deixa este aspecto bem demarcado: "De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. Por exemplo [...] a investigação mais apaixonada da embriaguez produzida pelo haxixe nos ensina menos sobre o pensamento (que é um narcótico eminente) que a iluminação profana do pensamento pode ensinar-nos sobre a embriaguez do haxixe. O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flanerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são os iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas — nós mesmos — que tomamos quando estamos sós."[208] É com este tipo de posição que Benjamin expressou o aspecto tanto iluminista quanto contra-iluminista do seu pensamento. Novamente encontramos aqui a relação do "teor coisal" — o cotidiano, neste caso — revelando o "teor de verdade" — o "impenetrável". *Fundus* material e elemento mágico. Sendo que a categoria — mais um oxímoro — de "iluminação profana" brinda-nos com mais uma estratégia lingüística de Benjamin, no sentido de expressar o binômio magia-fundo semântico.

206) "Sprache als Kriterium literarischer Kritik", in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, n. 71, 1988, p. 57.

207) Id., pp. 57 s.

208) *Obras escolhidas*, v. I, op. cit., p. 33 = II 307 s. Como Benjamin afirma neste mesmo texto, no surrealismo procurou-se "ganhar as forças da embriaguez para a revolução", II 307.

Assim como Blumenberg percebeu um "núcleo do mito digno de ser salvo" ("rettungswürdigen Kern des Mythos")[209], Habermas notou no conceito messiânico de verdade uma forma de se defrontar com o historicismo, e também que: "entre as sociedades modernas apenas aquelas que logrem introduzir nas esferas do profano os conteúdos essenciais da sua tradição religiosa, tradição esta que aponta sempre para além do simplesmente humano, poderão também *salvar* a substância do humano."[210] O que marca o modo de pensar destes autores é justamente a busca de caminhos não unívocos, onde a reflexão possa desenvolver-se sem recuar diante do Outro como o faz o pensamento radicalmente mitológico, ou a sua outra face o pensamento radicalmente centrado no *lógos*. Tanto Benjamin quanto os românticos conseguiram exercer uma crítica salvadora do mito e do *lógos*; mantiveram o "trabalho do mito" ao lado do "trabalho do conceito". Como Manfred Frank afirmou com toda razão: "Aquele que mantém desperta em si a consciência da 'Dialética da *Aufklärung*'[211] movimenta-se necessariamente sobre um fina camada de gelo. O perigo de cair, no entanto, não é mais fatal do que o de não caminhar e deixar a pista de gelo para os mais adestrados."[212]

II.3. A CRÍTICA COMO TAREFA

Crítica como metacrítica

Peter Szondi, como notamos na conclusão do nosso item sobre a crítica romântica da poesia, destacou o fato de tanto Benjamin quanto Lukács terem tido de recorrer aos românticos de Iena na tentativa de recuperar a crítica literária no primeiro quartel do nosso século. Benjamin, em inúmeros fragmentos assim como ao longo de vários de seus trabalhos, reiterou a sua visão negativa da crítica contemporânea a ele. Ele constatou uma decadência da crítica, como pode-se ler num trecho de um escrito programático sobre a crítica literária do final dos anos 20:

209) Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, p. 62.

210) *Perfiles filosófico-políticos*, M.J. Redondo (trad.), Madrid, 1975, pp. 339 e 344, grifo de M.S-S.

211) Esta expressão deve ser tomada aqui no sentido benjaminiano do termo dialética, que já expusemos acima, e não se deve tomá-la no sentido da obra homônima de Horkheimer e Adorno, que, apesar de ter sido escrita sob o influxo dos escritos de Benjamin, apresenta uma postura bem diversa da deste autor. Nesse livro, talvez com a única exceção da obra de arte, nada mais resta a ser salvo: nem do iluminismo nem do mito.

212) Frank, "Die Dichtung als 'Neue Mythologie'", op. cit., p. 35.

"Apanhado histórico: Decadência da crítica literária desde o romantismo" (VI 163). Também no seu ensaio "História da literatura e ciência da literatura" ("Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft"), de 1931, reencontramos uma afirmativa semelhante: ele constata que desde os trabalhos dos irmãos Grimm "nenhuma outra geração atingiu, nem de longe, um semelhante grau de penetração entre observação histórica e crítica" (III 289). Portanto, a questão que se coloca e que procurarei responder no que segue é em que medida, de fato, Benjamin teve que "voltar" aos primeiros românticos para estabelecer o conceito e a prática da sua crítica.

Benjamin desde muito cedo elegeu a análise de obras literárias como o centro dos seus estudos. Ele escreveu a sua tese (de filosofia) sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* e os seus dois grandes trabalhos subseqüentes — *As afinidades eletivas de Goethe* e o *Trauerspielbuch* — são análises literárias. Depois do fracasso da sua tentativa de ingressar na Universidade, Benjamin passou a viver praticamente apenas da sua atividade de crítico literário. A sua formação, no entanto, era a de um filósofo. O seu trabalho de livre-docência representa como que emblematicamente este campo de forças entre a filosofia e a "ciência da literatura" ("Literaturwissenschaft"), na medida em que ele, segundo Benjamin, poderia ter sido apresentado tanto à cadeira de filosofia como à de germanística moderna (B 293 s./Br II 279).[213] No *curriculum vitae* que escreveu por essa ocasião (1925), ele deixou claro a proximidade existente para ele entre estes dois campos: "Uma vez que o ponto central dos meus interesses científicos encontra-se na estética, ocorre uma conexão cada vez maior entre os meus trabalhos de história da literatura e de filosofia" (VI 215).[214] Em 1928 ele chegou a pensar em tomar parte do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Jerusalém, ocupando a cadeira de Literatura Moderna alemã e francesa (B 463). Também numa carta de 1931 a Max Richner, ele afirmou que a "sua ciência" era a "crítica e história da literatura" (B 523). Mas nenhuma outra passagem revela melhor essa sua profunda convicção quanto ao gênero do seu trabalho do que a que se encontra numa carta sua de janeiro de 1930 endereçada a Scholem, onde ele expôs o motivo da sua definitiva negativa quanto ao plano de ir para Israel: "Le but que je m'avais [!] proposé", escreveu ele, em francês, "n'est pas encore pleinement réalisé, mais, enfin, j'y touche d'assez près. C'est

213) Cf. Manfred Durzak, "Walter Benjamin und die Literaturwissenschaft", in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, v. LVIII, n. 3, 1966, p. 219. O trabalho sobre o drama barroco foi de fato apresentado e recusado tanto pelo professor Franz Schultz, de Letras Modernas, como pelo professor Hans Cornelius, de Filosofia, ambos da Universidade de Frankfurt.

214) Cf. também VI 216.

d'être considéré comme le premier critique de la littérature allemande. La difficulté c'est que, depuis de plus de cinquante ans, la critique littéraire en Allemagne n'est plus considérée comme un genre sérieux. Se faire une situation dans la critique, cela, au fond, veut dire: la recréer comme genre. Mais sur cette voie des progrès sérieux ont été réalisés — par d'autres, mais surtout par moi" (B 505). Portanto, não apenas ele se considerava um crítico literário, como também uma figura altamente expressiva desta área na sua época. Evidentemente devemos ter em conta que a sua situação mudou completamente com os eventos ocorridos três anos depois desta carta. De qualquer modo, Gershom Scholem, mais de três décadas depois, num olhar retrospectivo, pôde afirmar com relação a Benjamin: "Na atual geração de autores, assim como de leitores, ele é amplamente respeitado como o crítico literário mais eminente da sua época."[215]

Não se trata aqui de julgar — pois isto seria praticamente impossível — se esta afirmação do melhor amigo de Benjamin é de fato pertinente. O que importa é *o porquê* deste julgamento. O que tornava as críticas de Benjamin distintas das demais era justamente esta mescla presente nelas entre "crítica literária" (mas também: "teoria da literatura") e "filosofia". Como o próprio Benjamin afirmou, numa carta a Florens Christian Rang, de 1923: "Todo conhecimento humano, se ele deve poder legitimar-se, deve ter a forma da *interpretação* e nenhuma outra" (B 323/Br II 394, grifo de M.S-S.). Adorno foi — ainda uma vez — quem soube expressar este fato do modo mais exato: "Quando ele ainda era jovem, no início dos anos 20, ele formulou certa vez a sua máxima: nunca pensar sem uma moldura, ou como ele o denominava, 'amadoristicamente', mas, antes, sempre e exclusivamente a partir de textos preexistentes."[216] O trabalho de Benjamin com a literatura dá-se, portanto, numa via de mão dupla: ele apresenta um movimento constante entre o seu próprio pensamento e o texto, entre a sua reflexão e a reflexão contida no texto. Em suma, é sobretudo um trabalho sustentado teoricamente, o ato de *leitura* do texto é um ato filosófico. Num fragmento do início dos anos 30, intitulado "Zur Kritik der 'Neuen Sachlichkeit'", ele afirmou: "Nunca uma geração de jovens escritores desinteressou-se tanto quanto à legitimação teórica do seu valor como a atual" (VI 180). De fato, nada estava mais longe da atividade crítica de Benjamin do que essa ausência de legitimação teórica. Benjamin — assim como, antes dele, os românticos de Iena — viu na crítica um *medium* "da e de reflexão" e sempre ancorou programaticamente a sua reflexão sobre a literatura. A

215) G. Scholem, "Walter Benjamin", in: *On Jews & Judaism in Crisis*, New York, 1976, pp. 172 s.

216) Th. Adorno, "Einleitung zu Benjamins 'Schriften'", op. cit., p. 113. Cf. também H.H. Holz, op. cit., p. 235.

ausência de preocupação com a base teórica do trabalho científico é a marca do positivismo que ele sempre combateu. Como Gerhard Kaiser afirmou no seu trabalho de introdução à literatura comparada: "Perante as fraquezas políticas dos formalistas e o défice conceptual dos estudiosos orientados para a História das Idéias, não admira que as tendências positivistas dominassem a literatura comparada entre as duas guerras mundiais."[217]

A metacrítica benjaminiana dirigiu-se, desde o início, contra o psicologismo e o biografismo que ele condenava nas teorias e obras de autores como Schleiermacher[218], Wilhelm Dilthey (B 216/Br II 37), assim como num Gundolf, vinculado ao círculo de Stefan Georg. No entanto, foi apenas contra Gundolf que Benjamin dirigiu uma polêmica dura, como levou no seu trabalho sobre *As afinidades eletivas*. Aí ele apontou para o procedimento — positivista — de Guldolf de visar expor a vida "mítica" de Goethe e, ainda, a postura não-teórica deste autor para quem "entre todas as obras de Goethe a maior era a sua vida" (I 160). Para Benjamin o procedimento biográfico opõe-se tanto à crítica quanto ao comentário das obras (I 161). De fato, Gundolf na sua obra *Goethe* — cujo nome já é expressivo, o único tema é o homem Goethe, não se pode pôr nada ao lado desse nome "sagrado" — afirma querer expor o "todo da *figura* [*Gestalt*] de Goethe, a maior unidade na qual o espírito alemão já se incorporou"; e ainda "não apenas destacar a conexão entre a vida e a obra literária, mas a unidade de ambas".[219] Ele visou recuperar da obra de Goethe as suas "protovivências" ("Urerlebnisse").[220]

217) Gerhard Kaiser, *Introdução à literatura comparada*, T. Alegre (trad.), Lisboa, 1989, p. 92. Kaiser, neste mesmo livro, num pequeno estudo sobre as "Etapas da recepção alemã de Proust", confronta os ensaios de Benjamin e de Ernst Robert Curtius, afirmando a oposição entre eles, uma vez que Curtius teria apelado para uma recepção apologética e propagandística da obra de Proust, enquanto Benjamin realizou uma reflexão crítica sobre o momento histórico ao qual a *Recherche* vinculava-se, revelando a questão da perda da experiência e a tentativa proustiana de recuperá-la através da "mémoire involontaire". Id., pp. 265 ss.

218) Quanto a Schleiermacher, Benjamin condenou numa carta de 1918 a sua "psicologia infértil" (B 166/Br I 438). Esta condenação de Schleiermacher deve, no entanto, ser relativizada. Em primeiro lugar, porque a imagem que se tinha então das obras desse autor era praticamente toda ela filtrada pela exposição que Dilthey fizera, sendo que ele havia carregado a tinta no aspecto psicologizante dessa teoria. Em segundo lugar, Benjamin não pôde ter acesso à teoria hermenêutica de Schleiermacher *in toto*, uma vez que ela foi publicada apenas após a sua morte, nos anos 50.

219) Friedrich Gundolf, *Goethe*, 11.ed., Leipzig-Berlin, 1922, pp. 1, 5.

220) Id., pp. 27 s. Benjamin retomou esta crítica do método de Gundolf em outras ocasiões, como na crítica do seu *Andreas Gryphius* (III 86 s.), onde ele voltou ao mote da relação essencial (e portanto, arbitrária) que Gundolf faz entre a vida-obra. Numa carta de Benjamin de 1931, ele reiterou esta sua distância com relação aos trabalhos de Gundolf, afirmando que este construiu apenas "monumentos" (B 523), ou seja, santuários com a única intenção de cultuar imagens, e não obras de crítica literária.

No prefácio do *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Benjamin voltou a criticar o estado da germanística de então: "Também a vulgarização e a banalização historicizante dos estudos germanísticos no último terço do século não foram muito favoráveis às pesquisas sobre o drama barroco [*Trauerspiel*]. Sua forma rude permaneceu inacessível a uma ciência para a qual a crítica estilística e a análise formal eram disciplinas auxiliares de importância ínfima".[221] Falando da "nova geração" que o cercava em 1930, Benjamin retomou o tema da desinstrumentalização filológica desses críticos: "Eles não são formados ["ungebildet"]. Não apenas no sentido de que conhecem apenas muito pouco, mas sobretudo devido ao fato de não estarem em condições de alargar de modo planejado esses conhecimentos diminutos. Nunca uma geração de escritores permaneceu tão intocada pela necessidade da técnica do trabalho científico" (VI 167).

Já no seu ensaio referido acima, "História da literatura e ciência da literatura", Benjamin criticou as posturas de um Gervinus, por não conseguir nas suas obras trabalhar de modo profundo com o problema da relação entre a literatura e a história. No panorama que ele descreve da germanística do século XIX, prepondera uma imagem desoladora: predomínio de uma postura positivista do tipo "coletar e cuidar" ("Sammeln und Hegen"), uma tentativa de aproximação com as ciências naturais, ao lado da tematização privilegiada do "colossal cortejo do triunfo de grandes figuras ideais" (III 285). O princípio que está na base deste método é a empatia ("Einfühlung") (I 222). Nas obras dos germanístas, seus contemporâneos, Benjamin percebeu uma continuidade dessa tradição. Descrevendo ao modo de uma imagem, ele afirmou: "Nesse pântano a hidra da estética escolar com as suas sete cabeças está em casa: criatividade, empatia, atemporalidade, recriação, co-vivência [*Miterleben*], ilusão e gozo artístico" (III 286).[222] Os trabalhos destes críticos não passam, para Benjamin, de uma mero jogo feito para dar a ilusão aos seus leitores de estarem participando da "bela literatura". "Apenas uma ciência que renuncie ao seu caráter museológico pode substituir essa ilusão por algo efetivo" (III 288), ele acrescentou. Mesmo no círculo de Stefan Georg, apesar de algumas exceções como Hellingrath

221) *Origem do drama barroco alemão*, op. cit., p. 71 = I 229.

222) Benjamin, num texto não publicado do início dos anos 30, condena também a postura da crítica jornalística que se baseia apenas na "opinião própria" e que julga apenas com base no gosto (VI 177, cf. ainda p. 161). Esta condenação faz-nos lembrar de uma máxima de Novalis, que Benjamin também citou na sua dissertação: "Der Geschmack allein beurtheilt nur negativ", "O gosto sozinho julga de modo apenas negativo" (W II 323, I 72). No que toca à crítica do jornal de um modo mais amplo, Benjamin afirmou, no seu ensaio sobre Karl Kraus, que o jornal "expõe a mudança de função da linguagem no alto capitalismo" (II 337), isto é, a sua transformação em mero instrumento (de dominação).

e Kommerel, Benjamin detecta — como já o fizera com relação a Gundolf — um espírito antifilológico e de culto ao "panteão" dos escritores alemães "imortais". Essa concepção da história da literatura carregava consigo, segundo Benjamin, um falso universalismo, que semeou o caminho do método da história das culturas (III 285).

Benjamin, dentro dessa linha de raciocínio, sempre condenou a *Würdigung* — modalidade da *laudatio*, "apologia" —, uma vez que ela implica apenas uma tomada de posição favorável, a-crítica, com relação à obra apreciada. Num texto redigido por ele juntamente com Adorno em 1936 sobre como deveria ser o local reservado às resenhas da *Zeitschrift für Sozialforschung*, podemos ler: "A revista deveria evitar nas suas resenhas a forma freqüente da 'Würdigung'. Essa forma baseia-se, por um lado, numa superioridade fictícia do resenhista e, por outro, num respeito fictício diante da obra como tal. Com ela o relator furta-se a uma tomada de posição unívoca, sem renunciar a uma aparência de crítica" (III 601 s.). Num fragmento do trabalho das passagens, Benjamin destacou essa mesma crítica da forma apologética, vinculando-a a uma crítica da concepção da história como um *contínuum* homogêneo: "A 'Würdigung' ou apologia esforça-se em encobrir os momentos revolucionários do desenvolvimento da história. Nela se encontra de modo central a instituição de uma continuidade" (V 592).

No contexto das teses sobre o conceito de história, Benjamin retomou todos esses temas. Numa de suas notas, lemos, por exemplo: "'Würdigung' é empatia com a catástrofe" (I 1246). O método que ele havia criticado na germanística é idêntico ao do historicismo que ele criticou então, que "não tem nenhuma armação teórica", e cujo "procedimento é aditivo" (I 702), contenta-se em estabelecer "nexos causais entre os diferentes momentos da história" (I 1248). Aqui ele retomou a imagem do cortejo triunfal: "Todo aquele que até hoje levou a vitória marcha no cortejo do triunfo que os dominantes de hoje conduzem sobre os que jazem por terra" (I 696); a empatia do historicista dá-se exatamente com os membros desse cortejo. É a condenação da concepção conservadora da história universal, sem um "princípio construtivo" (I 1234) — com a sua idéia de "apogeu" e "queda" das épocas históricas (III 373) — e que Benjamin sempre procurou criticar, que reaflora nessas notas e nas próprias teses. Em oposição a essas posturas, para ele, o "*descontinuum* [*Diskontinuum*] é a base da autêntica tradição" (I 1242).[223]

223) Já nas notas do seu trabalho sobre o *Trauerspiel*, Benjamin escrevera sobre a "condenável ficção de uma continuidade da história da arte" (I 918). De resto, como vimos, vários dos conceitos vistos acima, como os de "origem", reminiscência, reconhecimento das semelhanças, "tempo-do-agora" ("Jetztzeit") e alegoria, já continham essa crítica da noção conservadora de história universal e de progresso linear.

Este panorama que retracei aqui da "crítica da crítica", levada a cabo por Benjamin, não deve nos iludir ou levar-nos a perder de vista o fato de que o seu conceito (e prática) de crítica é baseado numa visão positiva da mesma.[224] Isso fica evidente se pensarmos que para ele a crítica é um trabalho de junção da reflexão filosófico-histórica com a reflexão do e sobre o texto. Essas polêmicas que ele levou a cabo contra a germanística da sua época[225] não podem ser vistas como uma contradição com relação ao princípio da crítica positiva, uma vez que elas dirigiram-se apenas contra obras teóricas.[226] Benjamin estava apenas trabalhando no sentido de limpar a sua área de ação para poder "recriar" a crítica enquanto gênero.

Literatura e História

A crítica literária de Benjamin parte de uma indistinção de princípio entre o trabalho do crítico e o do historiador. Não que Benjamin tenha confundido a atividade da crítica com a da história da literatura. Ele, aliás, sempre fez questão de delimitar estas duas atividades de modo claro. O que ocorre é que, para ele, para não correr o risco de cair no abismo do positivismo, do puro formalismo ou do historicismo, uma não pode existir sem a outra. Numa nota sua, aproximadamente de 1930, ele afirmou: "A separação fundamental entre história da literatura e crítica deve ser recusada" (VI 174). O ensaio sobre "História da literatura e ciência da literatura" reitera constantemente essa necessidade de interpenetração entre a crítica e a história.

Uma das portas pela qual a história penetra na atividade crítica é a filologia. Numa carta de 1921 a Scholem, Benjamin explicou os

224) Cf. por exemplo II 242, onde Benjamin, no anúncio da *Angelus Novus*, defende um modelo de crítica positiva. Quanto a esse tema nos românticos, cf. *supra* e VI 733, onde pode-se ler uma transcrição de Benjamin de uma passagem de Schlegel sobre o tema.

225) Poderíamos citar ainda outros exemplos de crítica negativa de trabalhos sobre literatura. O mais notório é, sem dúvida, a crítica severa que Benjamin fez à imagem teologizante da obra de Kafka expressa pelas análises de Max Brod, crítica esta que desempenhou, nos seus ensaios sobre Kafka, um papel mais ou menos semelhante à polêmica contra Gundolf no ensaio sobre *As afinidades eletivas*. Cf. II 1175.

226) Evidentemente Benjamin também criticou de modo negativo obras literárias, e o exemplo mais conhecido é, sem dúvida, a sua crítica de Erich Kästner enquanto "melancólico de esquerda"; crítica esta central dentro do corpo da obra benjaminiana. De qualquer modo, as suas principais críticas foram todas elas positivas, como nos casos das de Hölderlin, Schlegel, Novalis, Dostoiévski, Goethe, do *Trauerspiel*, de Kafka, do Surrealismo, de Kraus, de Proust, Brecht, Fuchs, Valéry, Gide, Green, Baudelaire, Hofmannsthal, Hebel, Leskow — para citar apenas alguns dos autores e objetos que estiveram sob o foco dessas críticas.

elementos que o "seduziam" nessa ciência. Ela fornece, segundo ele, "um lado da história, ou melhor, uma camada do elemento histórico, para o qual pode-se construir conceitos lógicos-elementares, na verdade regulativos, metódicos, assim como constitutivos" (B 257/Br II 137). Enquanto "*história da terminologia*", a filologia abre uma concepção do tempo — segundo o Benjamin desse texto — "misteriosa" (B 257/Br II 137), que poderíamos interpretar, dentro da sua filosofia da história, como descontínua. Numa outra carta a Scholem de março de 1924, ele descreve o *Trauerspielbuch* nos seguintes termos: "O início e o fecho portarão (de certo modo, como margens ornamentais) anotações metodológicas acerca da teoria literária [*Literaturwissenschaft*], nas quais, tanto quanto possível, pensarei em um conceito romântico de filologia" (B 342/Br II 436 s.).[227]

Esse caráter filológico — que em Benjamin também tem um valor etimológico muito forte, como vimos — da sua abordagem textual levou-o, nos seus trabalhos com a literatura, a lidar freqüentemente com a obra dentro do universo da *história* da literatura. Como afirmou Stierle, com razão: "Antes de Lévi-Strauss e de Michel Foucault, foi Benjamin quem — seguindo um propósito bem diverso — saltou da leitura de obras para a leitura de um contexto de obras."[228] Deste modo, o seu pensamento deixou-se sempre penetrar pela história e pela historicidade dos seus objetos.

Um outro aspecto de certo modo pioneiro e central na abordagem literária de Benjamin é a importância dada por ele ao público. A obra literária não é apenas analisada do ponto de vista da história da recepção que estava por detrás dela, mas também a história da sua própria recepção deve, para Benjamin, ser incorporada na sua crítica. Nesse sentido a conclusão do ensaio de 1931 sobre a história e a ciência da literatura é cristalina: "O certo é que se trata sobretudo de um embate com as obras. O círculo inteiro das suas vidas e dos efeitos [*Lebens- und Wirkungskreis*] possui os mesmos direitos, ou até preponderância diante da história do seu surgimento [*Entstehungsgeschichte*]; portanto o destino, a recepção [*Aufnahme*] delas pelos seus contemporâneos, as suas traduções e fama"

227) Numa carta a Adorno de 1938, Benjamin deixou claro, no entanto, a sua oposição à "postura filológica", no sentido daquela pesquisa organizada apenas sob um "caráter museológico", a que ele já se referira no seu ensaio sobre a história e a ciência da literatura. A filologia cola-se em Benjamin a essa sua profunda relação com a materialidade do seu objeto de onde ele extrai o seu teor de verdade, como que "desfolhando-o" (B 795). Ainda voltaremos a esse ponto.

228) Stierle, "Walter Benjamin und die Erfahrung des Lesens", in: *Poetica*, v. 12, 1980, p. 238. Stierle observa também que esse procedimento serve para desautomatizar a leitura do próprio leitor das obras de Benjamin. "O procedimento de Benjamin exige um esforço descomunal da parte do seu leitor, do mesmo modo que ele, como leitor, defronta-se com o texto com uma consciência descomunal." Ibidem.

(III 290).[229] Nada poderia estar mais distante daquele modelo de crítica apologética, a-histórica, que Benjamin criticara. Num artigo de 1938 de divulgação da imagem da revista do "Instituto de Pesquisas Sociais" — a *Zeitschrift für Sozialforschung* —, Benjamin, ao resumir os principais temas que ocupavam os membros do Instituto, destacou no âmbito dos estudos de arte e literatura a "técnica de produção" e a "sociologia da recepção" (*Soziologie der Rezeption*) (III 525). Não seria ir longe demais supor que ele, com os seus trabalhos sobre a obra de arte na era da sua reprodução técnica, com as suas análises de Baudelaire, entre outras, incluísse a sua atividade sob essas rubricas. Com efeito, a sua abordagem da obra de Baudelaire revela a categoria "público" como um objeto central. "A tradição da obra poética de Baudelaire" — afirmou ele — "ainda é muito curta. Mas ela já possui talhos históricos pelos quais a observação crítica deve interessar-se" (I 1161). Nas suas notas sobre o *Trabalho das Passagens* — ao qual se conectaram os seus estudos sobre Baudelaire — reencontramos freqüentemente o tema do efeito e da recepção da obra desse poeta. Num resumo do que seria o seu ensaio sobre este poeta, Benjamin anotou: "A exposição inicia-se com uma observação sobre a repercussão [*Nachwirkung*] das *Fleurs du mal*, que é praticamente sem igual. Os fundamentos manifestos dessa repercussão serão apresentados rapidamente, enquanto a questão mais profunda, especialmente o que as *Fleurs du mal* dizem ao leitor de hoje, constitui o objeto de todo ensaio" (I 1150).[230] O resumo em francês que ele fez do "Sobre alguns temas em Baudelaire", para a sua publicação, revela que tal programa de fato cumpriu-se: "L'anlyse déboute par la constatation d'une scission entre la grande poésie lyrique et le public — scission qui se serait produite dès le milieu du XIX[e] siècle. Cette séparation est interprétée comme la conséquence d'une transformation dans la structure même de l'expérience humaine" (I 1187). A abordagem do público e do efeito que a obra tem sobre ele passa, portanto, para Benjamin, por um estudo da mudança na própria capacidade humana de experienciar o mundo, o que se ligava a uma preocupação constante nele, quanto a tentar detectar a *historicidade da percepção* dos homens — como pudemos notar acima, por exemplo, nas suas reflexões sobre o declínio da nossa capacidade de perceber as semelhanças.

Tendo dito isso, é absolutamente surpreendente que uma das principais obras da dita "estética da recepção" (que, na verdade, nunca chegou a se cristalizar) inicie com uma crítica dura e improcedente dirigida contra a obra de Benjamin, que é vinculada às "formas tradicionais de estética da produção e da exposição [*Produktions- und*

229) Cf. também VI 163.
230) Cf. I 607 ss.

Darstellungsästhetik]", que perpetuam um "substancialismo arcaico".[231] A descrição que Warning faz neste artigo de vários dos principais pontos da *Rezeptionsästhetik* "coincide" com inúmeros aspectos do conceito benjaminiano de crítica, como por exemplo no caso do papel atribuído ao crítico como "advogado do ser público [*Oeffentlichkeit*] da literatura, ele integra a obra na consciência coletiva, faz dela um objeto estético no pleno sentido de um fato social."[232] Mesmo o conceito central de Jauß de "horizonte de expectativa" do leitor e da obra (*Erwartungshorizont*) já está presente na teoria de Benjamin, na medida em que ele também percebe a obra literária dentro de um sistema maior e de uma estrutura codificada e, como ainda veremos, vê o público não como uma entidade hipostasiada, mas sim como historicamente determinado.[233]

Mas o relacionamento entre a história e a abordagem da literatura vai ainda mais longe dentro da visão benjaminiana de crítica: o trabalho do crítico, para Benjamin, não visa o seu objeto como "uma relíquia de museu, mas sim [como] algo que é encontrado sempre a partir do presente" (B 311/Br II 369), como ele afirmou numa carta a Rang ainda de 1923. Como vimos acima, na teoria do conhecimento de Benjamin, a objetividade só poderia ser alcançada a partir da subjetividade mais radical; é na perspectiva individual que está a verdade e não numa pretensa verdade atemporal ou num significado eterno destilados a partir do nada.[234] Mas partir do presente não significa nem uma recaída na empatia com o objeto de estudo, nem, tampouco, um "desrespeito" com relação ao seu próprio solo (II 237). Benjamin, por exemplo, destacou no prefácio do *Trauerspielbuch* as afinidades existentes entre o expressionismo e o *Trauerspiel*. "É na dimensão da linguagem que aparece com toda a sua clareza a *analogia* entre as criações daquela época e as contemporâneas, ou do passado recente. O exagero é uma característica comum a todas.

231) Rainer Warning, "Rezeptionsästhetik als literatur-wissenschaftliche Programatik", in: Warning (org.), *Rezeptionsästhetik*, (1975) 2.ed., München, 1979, p. 9. Campos já apontou para o descabido desta afirmação de Warning no seu ensaio "Da tradução à transficcionalidade", op. cit., p. 87, nota.

232) Warning, op. cit., p. 16.

233) Cf. id, pp. 24 s. Portanto, assim como para a estética da recepção (cf. id., p. 35), também para Benjamin não ocorre um corte entre a "ficção" e a "história", mas, antes, pelo contrário, ele sempre procurou destacar a impossibilidade de se separar ambas instâncias de modo inocente.

234) Como Peter Szondi destacou com razão: "A relação [...] que se torna evidente entre uma obra literária autobiográfica [a *Berliner Kindheit*] e uma obra científica como o *Trauerspielbuch* não deveria causar espanto. [...] A verdadeira objetividade está ligada à subjetividade. Benjamin contou ocasionalmente que a idéia fundamental para o seu livro *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, uma obra sobre a alegoria do Barroco, veio-lhe à mente ao assistir um rei num teatro de marionetes com a coroa torta na cabeça." "Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin", in: *Schriften*, v. II, 1978, p. 292.

[...] Como o expressionismo, o Barroco é menos a era de um *fazer* artístico que de um inflexível *querer* artístico. [...] É nesse *querer* que se funda a atualidade do Barroco, depois do colapso da cultura clássica alemã."[235] Ou seja, a *atualidade* do objeto é abordada de um modo teórico e não meramente psicológico. Em última instância, é a "tropologia" (ou a "imagética") — a alegoria — que vincula o Barroco ao expressionismo (I 236). Para Benjamin, é nessa camada de atualidade do objeto que se revela a presença de uma armação teórica, ou de um "programa" (VI 166) que sempre deve existir na base da abordagem das obras.[236] Nas suas primeiras notas para o trabalho sobre as passagens de Paris ele reformulou essa mesma idéia (que constitui, na verdade, um desdobramento do tema do "despertar" e do *Jetztzeit* que já vimos acima):

> A revolução copernicana na intuição da história é a seguinte: considerava-se o ponto fixo, o "ocorrido" e via-se o presente ocupado em levar o conhecimento tateando até esta fortaleza. Agora essa relação deve ser invertida e o ocorrido deve obter a sua fixação dialética a partir da síntese que o despertar realiza com as imagens oníricas opostas a ele. A política adquire o primado sobre a história. (V 1057)

Ou seja, o presente enquanto momento do despertar é o instante em que se deve tomar o passado — as imagens oníricas enquanto imagens dialéticas — para realizar a sua interpretação tal como elas afloram nesse

235) *Origem do drama barroco alemão*, op. cit., p. 77 = I 235, grifo de M.S-S. No relato retrospectivo de Asja Lacis sobre o seu encontro com Benjamin em Capri — para onde ele havia ido para redigir a sua tese de livre-docência —, fica claro o valor que Benjamin deu a essa relação entre a forma lingüística do expressionismo e a do Barroco e como ela esteve na base dessa sua obra. Cf. I 879.

236) Também ao abordar obras do seu presente imediato — e sobretudo na abordagem dessas obras —, Benjamin trata dos seus "aspectos atuais" (II, 660), como no caso das suas críticas da obra de Bertolt Brecht. No seu ensaio sobre Eduard Fuchs de 1937, Benjamin voltou a destacar esta questão da *atualidade* do objeto de estudo, ao falar de uma inquietação que marca a observação histórica dialética (que, nesse sentido, distancia-se da postura goethiana, mais passiva, que já discutimos): "Preocupação quanto à exigência dirigida aos pesquisadores no sentido de abrirem mão [*aufgeben*] da postura contemplativa e serena diante do objeto para tornarem-se conscientes da constelação crítica na qual exatamente esse fragmento do passado encontra-se com exatamente esse presente" (II 467 s.). Assim como esse ensaio sobre Fuchs fazia parte da esfera abarcada pelo *Passagen-Werk*, o mesmo se passou com o "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" ("A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica"), que, por sua vez, deveria "fixar a posição presente cujos dados e questões deverão servir de medida para o olhar retrospectivo no século XIX" (B 702), como afirmou Benjamin numa carta de janeiro de 1936. Ou seja, o estudo do século XIX partiu, para ele, de uma análise profunda do seu presente. O passado, a história, existe apenas no presente, enquanto escrita, *traço mnemônico*, fragmento — é do presente, portanto, que nasce o estudo e a reescritura do passado. Uma noção forte do papel da *memória* desconstrói o Historicismo.

agora. Benjamin afirmou que "analogamente, mas de modo ainda mais claro, assim como o livro sobre o Barroco iluminou o século XVII através do presente, isso também deve ocorrer aqui [no *Trabalho das Passagens*] com o século XIX" (V 573). Portanto, não constitui uma surpresa se Benjamin afirmou que o "conceito central [do materialismo histórico] não é o progresso, mas sim a *atualização*" (V 574, grifo de M.S-S.). Novamente estamos diante de um conceito de conhecimento como leitura do passado; história e presente, "língua" e "palavra" constituem o cânon da crítica benjaminiana enquanto ato de atualização.

Esta acentuação do foco sobre o próprio presente do crítico representa, em Benjamin, um alargamento das fronteiras da crítica da obra na direção da crítica do próprio presente. "Pois não se trata de expor as obras da literatura no contexto da época delas, mas, antes, de trazer à exposição, na época em que elas surgiram, o tempo que as conhece — ou seja, o nosso. Assim a literatura torna-se um *organon* da história e a tarefa da história da literatura é essa e não fazer da literatura matéria da história" (III 290), afirmou Benjamin no seu ensaio sobre a história e a ciência da literatura, de 1931. Assim como as reflexões de Benjamin sobre a linguagem e a teoria do conhecimento possuíam uma profunda implicação histórica, do mesmo modo os seus conceitos de estética também são permeados por uma filosofia da história. Esse fato é notório, por exemplo, nos seus conceitos de arte aurática e alegórica. Ele se questionou se "a queda da aura não se conectava a uma atrofiação na representação pela fantasia de uma natureza melhor" (VII 753). A sua recuperação de uma forma não-afirmativa de arte como a alegórica veio acompanhada, como vimos, por uma profunda reflexão sobre a história moderna e contemporânea. Benjamin, com essa teoria da arte, vinculou-se, na verdade, ao mesmo movimento de revolução no âmbito da estética a que os artistas vanguardistas da sua época se filiaram. Daí ser pertinente a afirmação de Peter Bürger, segundo a qual "reconhecidamente Benjamin desenvolveu o conceito [de alegoria] dentro da literatura do Barroco; mas poder-se-ia evidentemente dizer que ele encontra o seu objeto adequado só agora na obra de vanguarda. Formulado de outro modo: a experiência de Benjamin no contato com as obras da vanguarda possibilitou o desenvolvimento da categoria, bem como a sua aplicação na literatura do Barroco, e não o contrário. Aqui também o desdobramento do objeto no presente determina a interpretação de camadas passadas."[237] Literatura e história (objeto e sujeito) podem ser vistas na sua mais íntima sobredeterminação.

237) Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 2.ed., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, p. 93.

Essa relação intensa com a história que Benjamin procurou estabelecer nas suas críticas alcançou o seu auge nos seus trabalhos sobre as passagens de Paris. Numa carta de agosto de 1935 a Scholem, ele descreveu esse trabalho com as seguintes palavras: "O trabalho expõe tanto a valorização filosófica do Surrealismo — e, desse modo, a sua superação —, como também a tentativa de agarrar a imagem [*Bild*] da história nas fixações não-aparentes da existência, como que nos seus detritos [*Abfällen*]."[238] No *Passagen-Werk*, Benjamin não apenas teoriza a figura do "colecionador", mas afirma também que essa obra deveria erigir-se sob o signo de uma "coleção". "O colecionar é um proto-fenômeno do estudo: o estudante coleciona conhecimento" (V 278), afirmou ele nas suas notas dessa obra. Ele encontrou uma descrição desse trabalho do trapeiro, de "chiffonnier", "Lumpemsammler", numa passagem notável de Baudelaire: "Voici un homme chargé de remasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent, il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance."[239] O trabalho deste catador de detritos, de restos, transforma esses elementos desprezados, recusados — recalcados/denegados — pela sociedade na matéria do seu conhecimento. Ele dá a esses objetos uma nova significação, eles transformam-se num tesouro porque encerram a verdadeira história da sociedade que os produziu. "O que é decisivo no colecionar é que o objeto seja libertado da sua função originária para entrar numa ligação estreita com outros objetos iguais a ele" (V 271). Esses objetos devem ser introduzidos numa nova ordem, num sistema histórico, a coleção, onde alcançam uma "totalidade". "Para o verdadeiro colecionador qualquer objeto singular torna-se uma enciclopédia de todo o conhecimento da época, da paisagem, da indústria, do seu antigo dono" (V 271). O colecionar deve, portanto, revelar a partir de cada um destes "detritos" a época inteira em que ele surgiu: o microcosmo continua a espelhar e a conter o macrocosmo — só que o significado de cada um destes termos já não é mais o mesmo que para o Benjamin de 1916. Mais e mais o objeto de estudo e de reflexão — o medium-de-reflexão — deixou de ser exclusivamente as obras escritas e encampou a escritura da superfície do mundo.

238) W. Benjamin e G. Scholem, *Briefwechsel*, op. cit., p. 202.
239) Baudelaire, op. cit., p. 218, citado também por Benjamin em I 1145.

Duas comparações — ou imagens — que Benjamin fez podem ajudar a compreender essa sua obra sobre as passagens: "O texto é uma floresta na qual o leitor é o caçador" (V 963). E: "O ocioso enquanto caçador é o detetive" (I 1176). Esse "ocioso" é o próprio *flâneur*. Benjamin, enquanto leitor do século XIX, aproxima-se da imagem de um *flâneur* que penetra nas Passagens do tempo para coletar, como um trapeiro ou um colecionador, os elementos da sua obra-montagem, tendo em vista a construção do "ocorrido" num "agora". Como ele mesmo anotou em outras duas *passagens* distintas: "Colecionadores são fisiognomistas do mundo das coisas" (III 217, V 274), e: "Escrever história significa dar uma fisionomia às datas" (V 595, I 661). Benjamin, no seu estudo das passagens parisienses, quis expor a fisionomia do século XIX. Daí Tiedemann ter afirmado que ele não fez crítica da ideologia nesse trabalho, mas sim — em sintonia com alguns de seus contemporâneos, como Ernst Bloch e Siegfried Kracauer — uma crítica da "superfície" (V 27). Benjamin visava a "expressão", "der Ausdruck", do século passado (V 495, 573 s.) e não articulá-lo apenas segundo uma ordem causal.

Mas esse trabalho do estudante-colecionador vai mais longe. Ele vai no sentido da "*apocatastasis*" (V 573; II 458) de toda a história. Como vimos antes, na análise da terceira tese sobre a história de Benjamin, nela, o cronista é descrito como aquele que não distingue "os grandes dos pequenos acontecimentos", pois ele leva em conta o fato de que "nada do que já ocorreu pode ser dado por perdido para a história" (I 694; cf. II 451). Como ele já afirmara no seu trabalho de 1931 sobre a história e a ciência da literatura, o investigador não deve preocupar-se apenas com as grandes obras, mas também com a "literatura anônima — por exemplo com a literatura de almanaque e de divulgação" (III 288). Daí a "compulsão à exaustividade" que Bernd Witte notou com relação ao trabalho das passagens.[240] O colecionador/historiador alegorista quer salvar na sua arca — "construída segundo um modelo judeu" ("nach jüdischem Vorbild erbaute Arche"[241]) — o máximo possível de ruínas da enchente/tempestade chamada progresso/fascismo. Como em termos de uma vida humana tal trabalho de recolhimento de todos os cacos da história é impossível, resta ao colecionador/historiador selecioná-los, como o trapeiro, e extrair de cada caco o todo. Numa

240) Cf. B.Witte, *Walter Benjamin. Une Biographie*, op. cit., p. 242.
241) Assim se lê na dedicatória que Benjamin fez para sua irmã do seu livro *Deutsche Menschen*: "Diesse nach jüdischem Vorbild erbaute Arche für Dora — Von Walter. November 1936." Cit. in Albrecht Schöne, "'Diesse nach jüdischem Vorbild erbaute Arche': Walter Benjamins *Deutsche Menschen*", in: Stéphane Mosès e Albrecht Schöne (org.), *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposion*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, p. 355.

imagem utilizada por Benjamin no seu ensaio sobre Fuchs — nascido como parte do seu trabalho sobre a Paris do século XIX — retomada na tese número XVII "Sobre o conceito de história", ele formulou a sua concepção de historiografia como desconstrução do tempo contínuo: o materialista histórico "arranca a época da 'continuidade histórica' coisificada, assim como a vida de uma época, assim como a obra, da obra de uma vida. O alcance dessa construção está no fato de que, *na* obra, a obra de uma vida é conservada e superada, *na* obra de uma vida, a época e, *na* época, todo o curso da história" (II 468). Ou seja, o historiador, assim como o colecionador — que para Benjamin possui "a felicidade do solitário: *téte à téte* com as coisas" (V 1036) —, deve penetrar no passado — no caso dessa obra, no século XIX — "arrancando" toda a época a partir de determinados objetos selecionados pelo historiador-trapeiro e, a partir dela, toda a história da humanidade. A passagem é, para ele, "uma cidade, um mundo em miniatura" (V 83) a partir do qual ele inicia a interpretação — no sentido mais forte desse termo (que ainda veremos melhor) — do século XIX. Como Hofmannsthal declarou numa carta de 1928 sobre a obra de Benjamin: "Ele não tenta fazer com que você veja o seu objeto, mas ele joga você, num átimo, nas profundezas do seu tema (profundezas escassamente acessíveis ao espírito de um acadêmico comum) e, a partir desse ponto, ele faz com que você possa sentir a relação, e até a unidade das coisas que, da superfície, pareciam estar longe de possuírem algo em comum umas com as outras" (VII 878). Ou seja, transformando essa observação nos termos do seu *Trabalho das Passagens*, apesar de aparentemente Benjamin visar apenas a descrição da "superfície" do século passado, através da construção de ligações até então insuspeitas — de "encontros chistosos", "witzige Einfälle", na linguagem romântica — e de imagens que revolucionam o ponto de vista da historiografia convencional, a sua análise puxa na verdade o seu leitor, como que num redemoinho, para o fundo do tema por ele tratado.

Esse apego ao singular e essa capacidade de extrair de cada objeto o mundo que o rodeia fazem evidentemente lembrar a monadologia da teoria do conhecimento de Benjamin, que ele descrevera tanto nas suas "teses" como no *Trauerspielbuch*.[242] Também nessa obra, Benjamin descreveu a relação do melancólico com o mundo material, que está, na verdade, bem próxima dessa postura do colecionador-historiador: "A melancolia trai o mundo graças ao saber. Mas a sua meditação continuada recebe as coisas mortas, na sua contemplação, para salvá-las" (I 334).

242) No livro sobre o *Trauerspiel*, Benjamin escrevera: "Pois sempre se tratará do minúsculo, onde a observação mergulha na obra e na Forma de arte, para medir o seu teor" (I 225).

Foi essa contemplação que levou Benjamin, no trabalho sobre as passagens de Paris, àquela *exaustividade* a que já nos referimos: seu *Passagen-Werk* era na verdade uma enorme "arca" construída para transportar e *salvar os mortos*, fazer com que esses mortos, as ruínas de uma Europa destroçada, fossem lembrados, *passados* para o presente. Ele buscava desse modo atingir a meta da "plenitude da positividade concisa" ("Fülle der gedrängten Positivität", I 212) de que ele falara no livro sobre o *Trauerspiel*.

A envergadura da sua acumulação de notas e citações no trabalho das passagens mostra que, em certa medida, Benjamin de fato procurou, como Rolf Tiedemann notou na introdução dessa obra, "superar a separação entre a teoria e o material" (V 41), na medida em que a teoria é vista aí como sendo matéria — história — e a matéria como expressando, em si, uma teoria — uma estrutura, a sua auto-reflexão. Como na citação de Goethe, que ele introduziu na sua tese de doutorado, a máxima "'todo factual é já teoria'" (I 60), vale também, de certo modo, para o *Passagen-Werk*.[243]

Um outro aspecto central desse caráter exaustivo dos trabalhos de Benjamin é o projeto de "salvação" das obras às quais eles se vinculam. Já vimos o significado dessa salvação na epistemologia de Benjamin. Nas suas cartas do período em que redigia o livro sobre o *Trauerspiel*, ele afirmou visar com essa obra não apenas uma "'salvação' [*Rettung*] de obras literárias antigas" (B 309/Br II 368), como também — ou sobretudo — uma salvação da "alegoria — a essência que eu trato de salvar" (B 366/Br II 508). A "salvação" era, para Benjamin, uma categoria tanto política quanto literária (VII 766); daí por que o trabalho de salvação do historiador do *Passagen-Werk* vincula-se à teoria benjaminiana do "agora da conhecibilidade": a salvação pode dar-se apenas num momento único — o "*kairós*" — no qual o historiador — com "presença de espírito" [*Geistesgegenwart*] (I 1242 ss.) — reconhece determinado elemento do passado como seu contemporâneo (V 591 s.).

Mas esse aspecto soteriológico da crítica benjaminiana vai mais longe e alcança mesmo um valor de redenção. A crítica, assim como o historiador/colecionador, vai colher no passado as esperanças, as utopias

243) Benjamin, em várias de suas cartas, expressou essa sua intenção de conectar do modo mais íntimo possível o "concreto" e o "teórico" nesse seu trabalho, mas, no entanto, sem perder a noção dos seus limites. Numa carta de 1928 ele afirmou que gostaria de demonstrar nessa obra "o quanto pode-se ser 'concreto' em contextos filosófico-históricos" (B 470). Em outra carta, de 1929, ele conecta o *Pariser Passagen* — como ele costumava chamar este seu projeto — ao *Einbahnstrasse*, na medida em que ambos buscavam extrair do elemento concreto mais diminuto toda uma época histórica (B 491). Numa carta do ano seguinte, ele afirma que o trabalho das passagens conteria também um prefácio epistemológico, como o do *Trauerspielbuch*, "desta feita sobretudo sobre a teoria do conhecimento da história" (B 506).

— reveladas pelas imagens dialéticas— para redimi-las do seu esquecimento. Já desde o seu ensaio de 1915 sobre "A vida dos estudantes", Benjamin afirmava algo semelhante quando escreveu que a crítica, "reconhecendo no presente o futuro na sua forma desfigurada", servia apenas para libertar este futuro (II 75). Poucos anos depois, em 1917, numa crítica que ele redigira do *Goethe* de Gundolf, seguindo uma das máximas da filosofia de história de F. Schlegel[244], Benjamin escreveu: "O biógrafo (ou, se se preferir: o historiador), sobretudo de Goethe, deve ser um profeta às avessas ['ein rückwärts gekehrter Prophet']" (I 827). Mais de vinte anos depois, nas suas notas para as "teses", Benjamin retomou o mesmo tema: "Este é o sentido esotérico da afirmação o historiador é um profeta às avessas. Ele vira as costas ao seu próprio tempo; a sua visada acende-se nos cumes dos acontecimentos antigos presos no passado. Essa visada é aquela que está mais claramente presente ao seu próprio tempo, mais do que aqueles contemporâneos que 'mantém' o passo com ele" (I 1235). Szondi não apenas notou a semelhança desta concepção de história de Benjamin com a de Schlegel, como observou ainda como ela separou-o da concepção geral da *Recherche* de Proust. "O poeta do *déjà vu* busca aqueles instantes nos quais as vivências da infância novamente se acendem: assim ele deve contar toda uma vida. Benjamin, por outro lado, pode dispensar o mais tardio e se voltar para a evocação daqueles instantes da infância nos quais se esconde um prenúncio do futuro."[245] Com efeito, nessas mesmas notas às "teses", Benjamin afirmou: "O materialista histórico, que se ocupa com a estrutura da história, exerce, ao seu modo, um tipo de análise espectral. Assim como o físico assinala no espectro solar o ultravioleta, do mesmo modo ele nota uma força messiânica na história" (I 1232).[246] Benjamin já utilizara uma metáfora semelhante no seu "Madame Ariane zweiter Hof links" do *Einbahnstrasse*, de 1926: "Assim como raios ultravioletas, a reminiscência aponta no livro da vida de todos, uma escrita [*Schrift*] que, invisível, como profecia, glosava o texto" (IV 142).[247] Ao historiador cabe a tarefa da leitura dessas glosas, redimi-las deste estado invisível, dar um corpo atual a elas. O historiador das "teses" deve justamente "atear no passado a faísca da esperança" (I 695).

No trabalho das passagens, na medida em que Benjamin via na "superestrutura" uma *expressão* da "base econômica", o trabalho do crítico de descrição da fisionomia do século XIX passava basicamente pelo estudo das suas obras de arte. É sobretudo nelas que o historiador

244) "O historiador é um profeta às avessas" (KA XVIII, p. 85).
245) P. Szondi, "Hoffnung im Vergangnen. Über Walter Benjamin", op. cit., p. 287.
246) Cf. nossa citação acima de Clarice Lispector: "O ovo é supervisível como há sons supersônicos".
247) Cf. ainda III 97.

busca aquelas glosas messiânicas: "A história da arte é uma história de profecias. Ela só pode ser escrita a partir do presente atual imediato; pois toda época possui a sua própria e nova, mas intransmissível, possibilidade de interpretar as profecias, que a arte das épocas passadas contém exatamente para ela" (I 1046). O historiador deve, portanto, no seu "agora", revelar as profecias-utopias, tornar visível o raio ultravioleta que glosa o passado e as obras de arte, para redimi-lo do seu "estar-invisível". A interpretação das obras de arte cumpre o papel de *medium* desta atividade.

Esoterismo/exoterismo

Werner Fuld, um dos biógrafos de Benjamin, notou existir na sua obra uma paradoxal "claridade esotérica [...] A conexão entre o esotérico e o didático".[248] O que ocorre, na verdade, é um esoterismo inicial que, com o passar do tempo, adquiriu tonalidades exotéricas e, até mesmo, didáticas, mas sem nunca perder o seu caráter esotérico originário. No anúncio da — planejada mas nunca concretizada — revista *Angelus Novus*, de 1922, Benjamin foi claro ao apontá-la como uma revista ligada à atualidade. O exemplo de revista conectada à atualidade que Benjamin encontrou foi a *Athenäum*, que representaria "ao mesmo tempo [...] um exemplo de como a medida da verdadeira atualidade não se encontra de modo algum no público" (II 241). Numa carta a Scholem, na qual ele comentava justamente a questão da relação da revista que seria fundada com o público, Benjamin afirmou que, uma vez que o "autêntico público" da revista certamente não teria condições de assiná-la, as assinaturas que fossem conseguidas deveriam subsidiar a distribuição gratuita — de cem a duzentos exemplares — para este público autêntico. Com esse tipo de mecenato, afirmou Benjamin, "a revista não deverá dançar com a música tocada pelo público" (I 983). A imagem que ele utilizou para esclarecer a atualidade e conseqüente efemeridade da sua revista dá uma boa mostra do seu potencial esoterismo: "Segundo uma lenda talmúdica, por acaso não são os anjos criados — novos, a cada momento, em bandos incontáveis — para, depois de terem cantado o seu hino diante de Deus, cessarem e definharem no nada? Que à revista caiba uma tal atualidade, que é a única verdadeira, é isto que o seu nome deve significar" (II 246). Ou seja, a revista visava uma atualidade que equivaleria à busca da verdade suprema, ao encontro do absoluto no atual. Este é o pano de fundo esotérico desse projeto que, também ele, "definhou no nada".

Com relação ao *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, já destaquei o

248) W. Fuld, op. cit., p. 18.

seu fim provocativo e propositadamente esotérico. Numa passagem dessa própria obra, Benjamin afirmou o seguinte com relação à linguagem rebuscada do drama barroco alemão e ao fato de os dramas jesuíticos serem apresentados em latim para um público que, muitas vezes, não compreendia essa língua: "Eles deviam estar convencidos da verdade antiga, segundo a qual a autoridade de uma expressão depende tão pouco da sua apreensibilidade, que ela pode, com muito mais vigor, ser intensificada através da obscuridade" (I 381). Max Richner, o editor da *Neue Schweizer Rundschau*, narrou que Benjamin falou-lhe uma vez que a introdução desse livro só poderia ser compreendida com um conhecimento da cabala (I 885). Numa carta de 1939 a Scholem, Benjamin afirmou também que a passagem sobre a alegoria do seu texto sobre Baudelaire — do texto recusado por Adorno — era "intensionalmente hermética" (B 811).[249] Portanto, o seu esoterismo — como de resto o seu ensaio sobre Kraus de 1931, entre outros, também prova — não foi abandonado após a sua entrada na atividade de publicista.[250] Compreenderemos melhor este teor esotérico das suas críticas, se levarmos em conta que, para Benjamin, a crítica era, como ele mesmo demonstrara com relação a F. Schlegel, um medium-de-reflexão.

249) Devemos notar ainda, com relação ao tratamento dado por Benjamin à categoria "público", que ele, no seu texto sobre o teatro épico de Brecht (II 528) — assim como F. Schlegel —, criticou a visão hipostasiante desta categoria como uma entidade homogênea.

250) Benjamin, após a sua tentativa frustrada de entrar na academia, dedicou-se quase que exclusivamente ao trabalho de crítico literário de órgãos como o *Frankfurter Zeitung* (que, como Lionel Richard notou, "incluía excelentes artigos culturais", *A República de Weimar*, J. Batista Neto (trad.), São Paulo, 1988, p. 247), e o *Die Literarische Welt*, entre 1925 e 1933, e, posteriormente, ainda esporadicamente — sob pseudônimos — trabalhou para o *Frankfurter Zeitung* e o *Vossische Zeitung*, bem como para publicações francesas — como os *Cahiers du Sud* de Albert Béguin — e para a *Mass und Wert* e a *Zeitschrift für Sozialforschung*. Vale recordar também que Benjamin planejou ainda, no início dos anos 30, uma revista que teria o nome de *Krise und Kritik*, da qual ele seria editor ao lado de, entre outros, Bertold Brecht. As suas peças radiofônicas — emitidas pela Rádio de Frankfurt — representaram sem dúvida o elemento central na sua aparente tentativa de rompimento com o tom esotérico da sua obra. Nelas — como o próprio Benjamin esclareceu no texto "Dois tipos de popularidade" — pode ocorrer uma orientação ativa "do público em direção ao saber." (In: W. Benjamin, *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, Willi Bolle (trad.), São Paulo, 1986, p. 86 = IV 672.) Já no seu texto "O autor como produtor", de 1934, Benjamin chegou até a cogitar uma total suspensão da separação entre o público e o autor, graças à possibilidade cada vez maior de participação de qualquer indivíduo na imprensa, o que levaria *a fortiori* a uma "literalização das relações vitais" (II 688).

Crítica como medium-de-reflexão

Esse conceito de crítica que descrevemos até agora, que conecta no seu bojo uma reflexão necessária sobre a história e, particularmente, sobre a sua própria época, não é outra coisa senão o conceito romântico de crítica como medium-de-reflexão. Ela vai muito além, portanto, do tratamento filológico das obras, e exige um entrecruzamento entre as diversas áreas das chamadas ciências humanas. Benjamin tinha absoluta consciência desse fato, tanto que o expressou programaticamente num *curriculum vitae* de 1928:

> Assim como Benedetto Croce abriu o caminho para a obra de arte única e concreta através da destruição da doutrina das formas artísticas, do mesmo modo as minhas tentativas até o momento visaram abrir a via para a obra de arte através da destruição da doutrina do caráter restrito [*Gebietscharakter*] da arte. O objetivo programático comum a todas elas é o processo de integração da ciência — que vai contra as divisórias estanques entre as disciplinas, que marcaram o conceito de ciência do século passado — através da fomentação de uma análise da obra de arte que reconheça nela uma expressão [*Ausdruck*] das tendências religiosas, metafísicas, políticas e econômicas de uma época, sem restringir-se a nenhuma delas em particular. (VI 218 s.)

A concepção da crítica como medium-de-reflexão, no entanto, não implica de modo algum uma abdicação dos elementos propriamente estéticos das obras, mas, antes, muito pelo contrário, é a partir desses elementos que a crítica benjaminiana se guia.

Benjamin, em 1915, no seu primeiro grande ensaio de crítica literária — sobre dois poemas de Hölderlin, "Dichtermut" e "Blödigkeit" —, afirmou que "o juízo sobre obras líricas, se não se pode prová-lo, deve-se, no entanto, fundamentá-lo" (II 108). É a mesma formulação — que Benjamin não podia ter lido pois foi publicada apenas em 1957 — que citamos de Friedrich Schlegel, segundo a qual os juízos estéticos não podem ser "provados", mas apenas "legitimados" (LN 71).[251] Esta legitimação ou fundamentação deu-se em Benjamin — assim como nos românticos, como vimos — com base em uma filosofia da arte. Como afirmou Uwe Steiner com razão: "Crítica no sentido de Benjamin sempre deverá ser conhecimento seguro e, portanto — referido ao teor de verdade —, um juízo."[252] A crítica da obra de arte como medium-de-reflexão, implica uma crítica como medium-da-filosofia, sendo que a formulação

251) Benjamin teve acesso, é verdade, a formulações próximas às desse texto, tal como encontramos no fragmento da *Athenäum* (que recebeu de Minor), n. 82 (KA II, p. 177), assim como em algumas cartas de F. Schlegel editadas por Walzel (Berlin, 1890). Cf. o comentário de Hans Eichner a este fragmento no LN 71*.

252) U. Steiner, op. cit., p. 117.

contrária também é válida: a filosofia vale como medium-da-crítica. Como já vimos nos capítulos precedentes, para Benjamin a literatura — a poesia — é o local privilegiado daquela *Ursprache* e é apenas através dela que a filosofia pode visar à "verdade".

No ensaio sobre *As afinidades eletivas* Benjamin afirmou que "todas obras autênticas possuem as suas irmãs no campo da filosofia. Elas são inclusive as configurações nas quais o Ideal do seu Problema aparecem" (I 172). Uma vez que não pode haver um conhecimento da verdade, o único acesso a ela está aberto, para a filosofia, por meio da crítica das obras de arte. Explorando essa imagem da arte como irmã da filosofia, Benjamin afirmou: "Conhecemos alguém jovem que é belo e atraente, mas que parece guardar um segredo em si. Seria indelicado e condenável tentar insistir junto a ele para tentar arrancá-lo. Mas, por outro lado, é permitido tentar-se saber se ele possui irmãos e se o modo e o ser deles esclarecem em algo o ser misterioso do desconhecido. Do mesmo modo o verdadeiro crítico procura pelos irmãos da obra de arte. E toda grande obra possui o seu irmão (irmão ou irmã?) numa esfera filosófica" (I 835). Crítica e filosofia — assim como crítica e história — são portanto dois âmbitos indissociáveis para Benjamin.[253]

Vários comentadores da obra de Benjamin já destacaram o fato de este autor inserir nas suas críticas temas que estavam imediatamente conectados à sua vida privada, o que constituiria um nível particular e individual da crítica como medium-de-reflexão. Bernd Witte, por exemplo, ressaltou que Benjamin redigiu a sua crítica de *O Idiota*, de Dostoiévski, sob o impacto do suicídio dos seus amigos Fritz Heinle e Rika Seligson, provocado pela Primeira Guerra Mundial.[254] Witte, entre outros, destacou também a relação entre o quadrilátero amoroso do romance *As afinidades eletivas* e o momento de crise pelo qual passava o casamento de Benjamin devido a seu relacionamento com Jula Cohn.[255] Mas não é na revelação desses elementos anedóticos que se encontra a força do método de Benjamin. Stéphane Mosès destacou, com razão, que a base da sua crítica literária estava na descrição de determinados temas, imagens, motivos e situações selecionados na obra analisada e no reagrupamento dos mesmos numa *nova ordem*, sendo que tudo isso

253) Benjamin transcreveu a seguinte passagem de F. Schlegel: "'Crítica como um elemento intermediário da história e da filosofia'" (VI 733), e acrescentou: "Esta definição é totalmente transparente apenas a partir da síntese". É uma tal síntese que o seu próprio conceito de crítica constituiu. Numa outra imagem original acerca da relação entre estes âmbitos — nas suas notas para o livro sobre o *Trauerspiel* —, ele afirmou: "Relação de método entre a pesquisa metafísica e a histórica: o lado oposto da meia" (I 918); isto é, elas constituem uma só unidade como as duas faces de uma folha de papel.

254) *Walter Benjamin. Une biographie*, op. cit., p. 36.

255) Id., p. 70.

funcionava "ao mesmo tempo como princípio explicativo da obra estudada e como um elemento de base do sistema intelectual do próprio Benjamin. [...] Nesse sentido a hermenêutica de Benjamin [...] conduz a um tipo de crítica onde misturam-se, de modo quase indissociável, os elementos de *interpretação* e os elementos de *projeção*."[256] Benjamin realiza a *atualização* das obras nas suas críticas. De fato, em todos os seus — em termos qualitativos — grandes empreendimentos de crítica literária pode-se identificar um elenco de temas e motivos — de *Leitmotive* — que ora aparecem com mais intensidade, ora refluem, outras vezes apresentam novas vestes, mas que Benjamin nunca deixa de lado e que constituem o eixo da sua *leitura* — projetiva — das obras. "Pode-se, evidentemente, dizer-se coisas numa análise crítica (de pontos de vista de outros) que não se saberia ainda expor sinteticamente" (B 259/ Br II 145), afirmou ele numa carta de 1921.[257]

Benjamin não deixava de ser Benjamin nas suas críticas; eis o truísmo (antipositivista) que envolvia o seu método. No seu trabalho sobre *As afinidades eletivas* ele desenvolveu, entre outros temas centrais, a sua própria teoria da relação entre a crítica e a filosofia. No *Ursprung des deutschen Trauerspiels* lemos a teoria da arte alegórica, da melancolia, dos gêneros, em suma, a sua filosofia da história e da linguagem. Na sua leitura de Proust, ele desdobrou a sua teoria das semelhanças: "Desmontado pela nostalgia, ficava ele [Proust] deitado na cama; nostalgia do mundo desfigurado no estado das semelhanças, no qual a verdadeira face surrealista do existente brota" (II 314). Ou ainda: "Sobre Proust. Ele quis ver se não se podia inscrever no Livro da Vida (como numa lista de convidados)" (IV 1006). Benjamin reflete através da obra de Proust o fim da *experiência* e a tentativa de superá-lo. No trabalho sobre Karl Kraus de 1931, reencontramos a sua filosofia da linguagem (o tema da linguagem decaída e da busca da sua "origem"). Em Kafka, Benjamin desdobra os temas do esquecimento, da experiência, do estranhamento do mundo, do mito enquanto pena, e também do mundo como escrita (II 437, 682, 1255). Já no seu ensaio sobre Nikolai Leskow,

256) S. Mosès, "Brecht et Benjamin interprètes de Kafka", in: *L'infini*, 1984, p. 73. Uwe Steiner também notou acertadamente com relação aos primeiros trabalhos de Benjamin: "Sem que por causa disso os seus objetos tenham se tornado meros pretextos, eles serviam para a concretização de pensamentos próprios." Op. cit., p. 11. O importante, como já destacamos, está justamente nessa interpenetração que se dá nessas críticas entre a camada objetiva e a subjetiva e no fato de que o elemento objetivo é como que arrancado a partir de uma abordagem assumidamente subjetiva.

257) Com relação ao seu ensaio sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin afirmou: "Eu tenho que redigir a minha crítica de *As afinidades eletivas* que me é igualmente importante enquanto crítica exemplar, assim como preparação a certas colocações filosóficas — no meio se encontra o que eu tenho para falar de Goethe" (B 281/Br II 208).

de 1936, reencontramos os temas da perda da experiência, a teoria dos gêneros, a sua filosofia da história, a sua reflexão sobre a linguagem. Todo o trabalho sobre as passagens de Paris era uma retomada desses temas, reorganizados do ponto de vista de um despertar do "sonho" do século XIX, como que numa tentativa de superação de muitos dos problemas suscitados por todos esses "motivos" que ele sempre perseguiu. Isto apenas para ficarmos em alguns exemplos mais notórios. É rara a crítica de Benjamin, mesmo as de obras acadêmicas, que não retome as suas próprias teorias para confrontá-las, desdobrá-las, testá-las, reatualizá-las. Nesse âmbito da sua crítica reencontramos o princípio primeiro romântico — descrito por ele mesmo na sua tese de doutorado — da crítica como desenvolvimento da auto-reflexão daquele que critica. O outro lado desta concepção é a crítica enquanto desdobramento da auto-reflexão do seu próprio objeto. Analisemos, portanto, agora, esse estrato do conceito benjaminiano de crítica dentro do contexto da sua filosofia da arte.

Benjamin, numa carta de fevereiro de 1920 ao seu amigo Ernst Schoen, afirmou: "Interessa-me muito sobretudo o princípio do grande trabalho crítico-literário: o campo inteiro entre a arte e a filosofia propriamente dita, a qual eu designo como um pensamento, no mínimo, virtualmente sistemático.[258] [...] Além disso, eu fico consciente do valor e fundamento originário da crítica também nos meus próprios trabalhos. A crítica de arte [*Kunstkritik*], cuja fundamentação eu trato nesse sentido, é apenas uma parte desse amplo domínio" (B 232/Br II 71 s.). Essas reflexões já podem ser incluídas dentro da esfera do seu trabalho sobre *As afinidades eletivas*, redigido ao longo de 1921 e concluído em 1922. Dos anos 1919 a 1921 datam vários fragmentos acerca dessa relação entre a filosofia e a arte. Eles dão uma elaboração estética à epistemologia de Benjamin que vimos no capítulo anterior. "As Verdades não comunicam-se nem de modo sistemático nem conceitualmente [...]. As obras de arte são o local das Verdades. Tantas obras autênticas, tantas verdades últimas. Essas verdades últimas não são elementos mas sim partes [*Teile*], pedaços [*Stücke*] ou fragmentos [*Bruchstücke*] autênticos da Verdade" (VI 47), afirma um destes textos; isto é, as obras representam os cacos da verdade "perdida", que na filosofia da linguagem de Benjamin derivam da "protolinguagem", *Ursprache*. No âmbito do "Goethes *Wahlverwandtschaften*", como vimos, Benjamin visou o Ideal do Problema da filosofia através da crítica literária. Segundo a visão de Benjamin, é na arte que a filosofia encontra a sua unidade (I 172). "Todo

258) Virtualmente sistemático, porque visa um Ideal, contém em si um germe do mesmo, mas não se autoproclama como a Verdade.

belo relaciona-se de algum modo com a Verdade" (I 173). Benjamin desenvolve nessa crítica o conceito do "sem-expressão", *das Ausdruckslose*, que possui uma semelhança com o conceito romântico de ironia, uma vez que é este elemento, para Benjamin, que tanto quebra a "falsa e enganosa totalidade", como também revela a obra de arte como um "fragmento do verdadeiro mundo, como torso de um símbolo" (I 181). Ele "interrompe", detém o belo, para eternizá-lo através da conservação do seu "tremer" (*Beben*). Ele revela a obra como o "fragmento de um símbolo" (I 833), ou seja, o sem-expressão conecta a obra de arte enquanto aparência ao âmbito do belo e da Verdade.[259] "Pois, o sem-expressão, apesar de opor-se à aparência, possui uma relação necessária com ela, já que, mesmo o belo, que não é em si aparência, deixa de ser algo essencialmente belo quando a aparência o abandona. Pois esta pertence a ele como um invólucro [*Hülle*], e assim revela-se a lei essencial da beleza, que esta aparece como tal apenas no invólucro" (I 194). A beleza, portanto, existe para Benjamin apenas enquanto vinculada à aparência, apenas sob o seu véu (do mesmo modo que o âmbito mágico da linguagem só existe na sua vinculação à letra, a um elemento semântico, e as Idéias só existem na exposição delas mesmas).

Benjamin introduziu esta questão no seu ensaio sobre Goethe a partir do tema da beleza de Otília e notando que Platão, no *Banquete*, tratara da beleza através da questão da beleza viva, da beleza do corpo (I 194). Retomando este tema no prefácio do seu livro sobre o *Trauerspiel*, ele afirmou que o *Banquete* "mostra a Verdade — o mundo das Idéias — como o teor essencial da beleza. Ele toma a Verdade como bela. A compreensão da visão platônica quanto à relação entre a Verdade e a beleza não é apenas uma preocupação das mais elevadas de toda tentativa de filosofia da arte, mas é insubstituível para a determinação do conceito de verdade" (I 210). Deste modo, Benjamin reafirmou a sua convicção segundo a qual não apenas a arte — enquanto beleza artística — representa um acesso privilegiado ao mundo das Verdades, como também afirmou que o *único* procedimento possível, para aquele que visa a Verdade, está no estudo da literatura/arte. A filosofia pode realizar-se apenas no âmbito da crítica de arte. Para Benjamin, a Verdade tem a sua essência no fato de ser uma auto-exposição do mundo das Idéias; este "momento de exposição é o refúgio da beleza por excelência" (I 211). É na obra de arte que temos acesso à Verdade, mas não como destruição

259) W. Menninghaus destacou de modo muito pertinente a profunda continuidade entre esse conceito benjaminiano de *Ausdruckslos* e o conceito de sublime, tal como ele havia sido estabelecido pela estética do século XVIII, sobretudo em Moses Mendelssohn e em Kant. Cf. o seu ensaio: "Das Ausdruckslose. Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene", in: *Walter Benjamin. 1982-1940, zum 100. Geburtstag*, Uwe Steiner (org.), Bern (etc.), 1992.

da obra de arte: "[...] a verdade não é quebra do invólucro [*Enthüllumg*], que destrói o mistério, mas sim revelação, que faz justiça a ele" (I 211). Benjamin descreve este processo de revelação da Verdade contida na obra de arte com uma imagem: "[...] a Verdade é o conteúdo do belo. Mas este não vem à luz do dia na quebra do invólucro, mas antes manifesta-se num processo que se deveria indicar comparativamente como o arder do invólucro que entra na esfera das Idéias, como o incêndio da obra, no qual a sua forma atinge o mais alto ponto da sua força luminosa" (I 211). Este esquema mostra, para Benjamin, mais do que nunca, o equívoco das concepções que tomam a Verdade como objeto de conhecimento, e revela também porque "as grandes filosofias colocam o mundo na ordem das Idéias" (I 212). A revelação da Verdade consiste, para Benjamin, na exposição da relação das obras de arte com o mundo das Idéias. Neste processo há uma salvação e não uma simples destruição das obras. Coexistem, portanto, lado a lado, o singular junto ao mais universal. O histórico e o essencial. Daí Benjamin ter podido afirmar, numa carta a Rang de dezembro de 1923, que ele estava, então, tratando de "como as obras de arte relacionam-se com a vida histórica. Neste ponto," afirmou ele, "eu parto do pressuposto de que não existe história da arte" (B 322/Br II 392). Ou seja, ele explica que as obras de arte não têm nada a ver com uma abordagem causal — à qual a "história como ciência das origens" opõe-se — ou com o esquema "desenvolvimento, amadurecimento e morte das obras". A relação entre a história e a arte dá-se num outro registro, intensivo e não extensivo, que se apresenta apenas na *interpretação*. Nessa carta a Rang, Benjamin revelou também a importância do messianismo na sua concepção de arte e de crítica de arte. Ele afirma que a crítica é "exposição de uma Idéia" (B 323/Br II 393). Mas afirma também que estas Idéias por ela expostas não brilham na luz do dia (na história), mas apenas na "noite da natureza. [...] A noite salva" (*Die gerettete Nacht*) (B 323/Br II 393). Esta concepção da arte e da sua crítica — Benjamin é o primeiro a destacá-lo — fica "em oposição a todos os métodos correntes de observação da arte" (B 323/Br II 393). Benjamin manteve-se fiel a ela toda a sua vida.[260]

Nas suas notas para o ensaio "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", à definição de "aura" retoma estas reflexões de mais de dez anos antes. A concepção da arte aurática é, na verdade, uma reformulação dessa mesma definição de arte dos anos 20.

260) Cf. uma carta sua de 1936 a Anfred Cohn, na qual ele destaca a "continuidade" dos seus trabalhos recentes sobre a obra de arte — apesar das suas "surpreendentes tendências" — com relação aos seus primeiros escritos: "uma continuidade que certamente se fundamenta no fato de eu ter buscado construir por todos esses anos um conceito sempre mais exato e descompromissado do que é uma obra de arte" (B 715).

Após citar uma passagem do seu trabalho sobre *As afinidades eletivas*, ele afirma: "esta é a quintessência da estética antiga. O belo aparece através do seu invólucro, que não é nada mais do que a aura" (VII 667). Já nas notas do trabalho das passagens propriamente dito, Benjamin retoma de modo totalmente positivo essa sua noção de arte como "noite salva": "Em toda obra de arte verdadeira existe um local, no qual sopra, naquele que se dirige a ele, o vento de uma manhã que está vindo" (V 593).[261]

O desafio da crítica, no sentido da sua *tarefa* (*Aufgabe*, dever/desistência), encontra-se, para Benjamin, em conseguir revelar o belo e a Verdade presentes no seu interior, sem "trair o seu mistério". É a mesma dialética da teoria do despertar, que também não devia "trair" o sono e o sonho. "A crítica de arte não tem que eliminar o invólucro, mas, antes, através do seu conhecimento mais exato enquanto invólucro, elevar-se à verdadeira intuição do belo" (I 195), afirmou Benjamin, ainda no "Goethes *Wahlverwandtschaften*". E no *Trauerspielbuch*, ele escreveu: "A filosofia não deve procurar contestar que ela desperta novamente o belo das obras" (I 357 s.).[262]

Mas esta noção de *despertar* indica que, na verdade, o conceito benjaminiano de crítica parte do pressuposto de que aquilo que o crítico expõe já se encontrava *in nuce* na estrutura da própria obra criticada. Benjamin deixou isto claro, por exemplo, numa das "teses" de um texto denominado "Programa da crítica literária" ("Programm der Literarischen Kritik"), do final dos anos 20, onde lemos uma outra imagem que tenta ilustrar a relação existente entre a arte, o saber e a mediação entre ambos levada a cabo pela crítica: "Uma imagem do que a crítica é: transpor plantas do jardim da arte na terra estranha do saber para compreender atentamente as mudanças de cor e as modificações da forma que vêm à luz nelas neste local. O mais importante é o pegar delicado, o cuidado que levanta a obra com as suas raízes e que então eleva o terreno do saber. O restante vem naturalmente, pois os méritos [*Vorzüge*] estão na própria obra" (VI 167).

Este trabalho de jardinagem da crítica serve tanto para a filosofia como para a revelação do movimento interno da obra, ou seja, da sua reflexão. Este trabalho é, na verdade, uma metáfora da atividade central, para Benjamin, da crítica enquanto confrontação da obra com a sua

261) Como afirmou U. Steiner com relação à concepção de arte de Benjamin: "Nas testemunhas da história e tanto mais nas obras de arte reflete-se não apenas o desespero da lamentação, mas também a consciência da crise, o saber quanto à vinda do Messias." Op. cit., p. 127. Esta passagem recorda-nos o tema do "Deus a vir" e do lamento da natureza — externa e interna ao homem —, um tema tão freqüente entre os românticos de Iena.

262) Ou, por outra: "O belo adquire a sua existência através da exposição das Idéias via crítica" (I 930), como afirmou Benjamin na primeira versão do prefácio da obra sobre o *Trauerspiel*.

própria Idéia — no caso específico da crítica literária: com as Formas. Assim como na sua teoria do conhecimento já observamos a relação entre os fenômenos e as Idéias, o mesmo modelo também é aplicado no âmbito da crítica de arte/de literatura. Como vimos, desde o seu ensaio de 1915 sobre "Dois poemas de Hölderlin" (II 105), Benjamin citava a frase de Novalis: "Toda obra de arte tem um Ideal *a priori* — tem uma necessidade em si de estar *aí*" (W II 421). No seu ensaio sobre Dostoiévski (II 238) e no *Trauerspielbuch* (I 233), Benjamin voltou a citá-la. Este princípio implica não apenas uma reafirmação do conceito romântico de crítica positiva, mas também a retomada da idéia segundo a qual *apenas aquelas obras que possuem nelas mesmas a sua própria crítica podem ser objeto da crítica*. Benjamin localizou, por exemplo, a origem da tensão constituinte de *As afinidades eletivas* na suspensão entre as formas do romance e da novela (I 196). Como ele mesmo esclareceu num *curriculum vitae* seu de 1928: "Eu tentei levar a cabo no 'Goethes *Wahlverwandtschaften*' a idéia de iluminar uma obra totalmente a partir dela mesma" (VI 218). Já o *Trauerspielbuch* expôs o drama barroco alemão como possuindo a alegoria no seu núcleo (B 366). "A obra de arte alegórica traz, de certo modo, já em si a destruição crítica, nela realiza-se o nascimento da crítica a partir do espírito da arte" (I 952), afirmou Benjamin, de forma enfática, num resumo da sua tese de livre-docência. Essa imagem do nascimento da crítica a partir do espírito da própria (obra de) arte, além de autenticamente romântica, resume, de fato, o procedimento da sua crítica: a crítica como reconhecimento — num dado agora — de uma certa constelação representada por uma obra, que deve ser salva pelo crítico e que permite — ao mesmo tempo — o desdobramento das suas próprias reflexões, dele, crítico, e da sua época. Numa crítica de uma obra de Julien Green, de 1928, Benjamin, nessa linha de pensamento, perguntou-se pelo "princípio vital" da obra (III 144), isto é, pelo seu motor interno que engendra a sua auto-reflexão.

Também devemos interpretar nesse sentido a sua crítica ao princípio de abordagem da obra de Kafka que Max Brod adotou, ou seja, a simples aplicação de uma filosofia da religião *exterior* à obra deste autor. A esse procedimento, Benjamin contrapôs o método "com certeza muito mais pedregoso de uma interpretação a partir do mundo-imagético [*Bilderwelt*] do autor" (II 677 s.). Neste mesmo trabalho sobre Kafka — "Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer", de 1931 —, Benjamin escreveu sobre a obra deste autor: "Devemos pensar aqui na forma da *Haggadah*: assim chamam-se às histórias e anedotas judaicas da literatura rabínica, que servem ao esclarecimento da doutrina — a *Halacha*" (II 679). A tarefa do crítico, para Benjamin, neste caso, poderia ser explicada como a necessidade de descrição desta *Halacha* que a própria obra de Kafka comenta. Neste sentido a sua crítica possui ela mesma uma estrutura

"haggadica", na medida em que ela sempre visa à Idéia das obras. Daí a "dialética da crítica" que Benjamin descreveu num fragmento de 1931: "o juízo e os procedimentos [estão] na própria obra" (VI 172). Portanto, a noção de Novalis — e F. Schlegel — retomada por Benjamin de crítica como comparação da obra com a sua própria Idéia não é diferente dessa concepção de "crítica interna" à própria obra. Trata-se, para a crítica benjaminiana, de se realizar uma leitura potenciadora da obra de arte, de atualizá-la completando-a, na medida em que ela é conectada tanto à sua própria Idéia, como também ao mundo das Formas-Idéias — que é, na verdade, o mundo do agora, da atualização e do entrecruzamento com outros agoras (a pré e pós-história das obras) —, e ainda à Reflexão do crítico. Como já se falou de Benjamin, de fato, ele, nas suas críticas, sempre *procurou ler textos profanos como se eles fossem sagrados*; ou, para falar ao modo dos românticos, ele "biblissizou" as obras que abordou, levando a cabo, deste modo, a potenciação das mesmas e o rejuvenescimento delas.

Leitura = crítica + comentário + tradução

Benjamin, no seu trabalho sobre Hölderlin, já iniciara a dar forma ao seu método de abordagem da obra literária. Esse método encampava tanto o seu conceito da própria obra, como também dos objetivos que, para ele, a crítica deveria atingir. Nesse trabalho ele formulou o conceito de "comentário estético", em oposição aos comentários apenas filosóficos. Esta distinção é importante, pois Benjamin não se propõe a filosofar sobre a arte — no sentido de Schelling e Hegel —, mas sim a fazer um comentário *estético* — no sentido de F. Schlegel.[263] Este comentário estético, Benjamin explica, visa a "forma interna" da obra, o seu "teor", "Gehalt", que ele descreve através de uma série de equivalências: essa forma interna também pode ser compreendida como a "Tarefa poética", "dichterische Aufgabe",[264] a "estrutura espiritual-

263) Cf., quanto a essa discussão, o ensaio de Karl Heinz Bohrer, "Die Aesthetik am Ausgang ihrer Unmüdigkeit", in: *Merkur*, n. 10/11, out./nov. 1990, pp. 851 ss. Bohrer, neste trabalho, distingue de modo radical a "filosofia da arte" de Schelling e Schiller da "teoria estética" de F. Schlegel. Ele baseou-se para tanto, por exemplo, no seguinte fragmento: "Não existe para a arte nenhum erro maior do que procurá-la na política e na universalidade como Schiller" (LN 194). Mas, apesar de Bohrer destacar com razão a predominância do estético na abordagem dos românticos de Iena, por outro lado, não se pode negar, como vimos acima, a relação que existia para estes autores entre a estética e a filosofia da história, assim como a própria relação da arte com o Absoluto. Cf., por exemplo, o seguinte fragmento de Schlegel: "O *belo* é tanto aparição do verdadeiro e do acertadamente-sociável como do bem" (LN 124).

264) Tarefa, com maiúscula, pois em Benjamin este termo possuía uma carga semântica forte herdada do Idealismo alemão.

intuitiva", o "fundamento último", o "pressuposto do poema" e, finalmente, como o "poetizado" ("*Gedichtete*", II 105). Esta esfera abarca a "verdade da poesia", ou seja, o Ideal, pois aqui neste ponto Benjamin cita justamente a frase de Novalis que afirma que toda obra de arte possui o seu Ideal *a priori*. O *poetizado*, que abarca uma "esfera parente à do mito", expõe a intensidade da relação entre o espírito e a intuição (II 108), localizando-se, portanto, numa área dúbia, entre a "sensualidade e as Idéias" (II 108). Por ser um "conceito-limite" da estética, o poetizado nunca pode ser totalmente mediatizado e deve permanecer como uma "Tarefa absoluta", "fim ideal" (II 108). Ou seja, ele expressa a noção romântica de inesgotabilidade da crítica estética, mesmo porque ele, na medida em que une o mundo histórico ao das Idéias, movimenta-se e transforma-se com o tempo.

No "Goethes *Wahlverwandtschaften*" Benjamin desenvolveu este seu aparelho conceitual de teoria da crítica. Aqui ele distinguiu o comentário da crítica. "A crítica visa o teor de verdade [*Wahrheitsgehalt*] de uma obra de arte, o comentário, o seu teor coisal [*Sachgehalt*]" (I 125). Ele acrescentou ainda que quanto mais uma obra é significativa, tanto mais o teor de verdade encontra-se no interior do teor coisal de modo quase não perceptível.[265] A condição necessária da crítica está em partir do comentário do teor coisal, histórico, das obras, esquadrinhando — *filologicamente*, poder-se-ia acrescentar — os elementos que geram "estranhamento" no leitor-crítico, comentário este que faculta a sua *atualização* crítica. Benjamin compara o crítico a um paleógrafo diante de um palimpsesto: assim como este inicia o seu trabalho pela leitura do texto mais recente para poder, então, decifrar a escrita mais antiga, "do mesmo modo o crítico deve partir do comentário" (I 125). Benjamin constrói uma imagem para ilustrar esta sua concepção — que nos faz pensar de imediato na sua epistemologia —, que mostra a obra no seu crescimento como se fosse um conjunto de achas ardendo no fogo. Enquanto o comentador aproxima-se deste incêndio como um *químico*, o crítico o faz como um *alquimista*: "Enquanto para aquele apenas a madeira e a cinza permanecem o objeto da sua análise, para este apenas a chama conserva um enigma: o do vivente. Assim, o crítico pergunta pela verdade, cuja chama viva continua a queimar sobre as achas pesadas do já ocorrido e a cinza leve do vivido [*des Erlebten*]" (I 126). A verdade, para Benjamin, paira acima do histórico, mas é apenas dele que vem a sua energia; ela é a transformação, a realização do ocorrido e do vivido que estão decantados na obra de arte. Mais adiante nesse ensaio, o âmbito da técnica — a filologia — é vinculado ao teor coisal, enquanto o das Formas é conectado ao teor de verdade (I 145 s.).

265) Em F. Schlegel encontramos esta mesma idéia.

No *Trauerspielbuch*, como vimos, Benjamin voltou a aplicar este modelo no que tange à divisão dentro da obra entre os seus teores de verdade e coisal. Benjamin reafirma aí também que nem a crítica nem os seus critérios devem ser impostos de fora, mas apenas através do "desenvolvimento da linguagem formal da obra" (I 225). Ou seja, o princípio benjaminiano da crítica imanente atua sempre no sentido de unir crítica e comentário na abordagem das obras; ela visa o "poetizado", enquanto unidade da aparência e das Idéias, das obras e das Formas, partes e Todo.

Nos anos 30 Benjamin também manteve-se fiel a esta concepção.[266] No seu ensaio "Ciência da arte rigorosa" ("Strenge Kunstwissenschaft"), por exemplo, de 1932, ele elogiou o método exposto por Riegl (num ensaio de 1898, "Kunstgeschichte und Universalgeschichte") pelo fato de ele descrever uma abordagem das obras de arte onde ocorre uma "interpretação profunda da obra singular", sem deixar de lado a questão do desenvolvimento da arte. "Esta direção de pesquisa deve esperar tudo da noção segundo a qual o teor de significado [*Bedeutungsgehalt*] das obras, quanto mais decisivas elas são, tanto mais está vinculado ao teor coisal delas de modo não aparente e interno" (III 372). Esta retomada quase que literal do texto sobre Goethe de quase dez anos antes — agora o teor de verdade é dito "de significado" — revela em que grau toda a teoria estética de Benjamin sempre esteve voltada para articular o tema hermenêutico da observação exaustiva da obra individual ao lado do âmbito maior tanto histórico como também filosófico. O teor de verdade das obras abarca, em Benjamin, não apenas a aproximação que o crítico deve fazer entre a obra e o Ideal da obra, entre a obra e a sua Tarefa poética, mas também entre a obra e a exposição das Idéias, entre a obra e a Verdade. Em última análise, é legítima a leitura dessa categoria de teor de verdade — articulando-a dentro da filosofia da linguagem e da história de Benjamin — como manifestação do elemento simbólico na obra, ou seja, como o "torso de um símbolo". Pois, se por um lado é verdade que Benjamin valorizou a alegoria e as formas não afirmativas de arte — o que não deixa de vincular-se ao teor de verdade das obras singulares —, por outro, não é menos válida a leitura que Uwe Steiner apresentou desta noção de teor de verdade: "Daß die Erlösung noch nicht stattgefunden hat, das ist der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke" ("Que a redenção ainda não ocorreu: este é o teor de verdade das obras de arte").[267]

266) Num texto intitulado "Falsche Kritik", do início dos anos 30, ele lançou mão deste esquema para criticar as posturas ditas marxistas que se apegavam apenas ao teor coisal das obras, sem levar em conta a Verdade abrigada nelas (VI 178).

267) U. Steiner, op. cit., p. 320.

Mas Benjamin não tratou da questão do comentário apenas na conexão com a crítica. Ele reservou sempre um papel importante e, por assim dizer, autônomo para esta categoria. Numa carta de 1924 a G. Scholem, ele chegou a mencionar a sua "atitude de comentador de textos" (B 368/Br II 511), o que, tendo em vista o destinatário, fornece uma conotação evidentemente teologizante a esta noção de "comentador". Benjamin, numa "imagem de pensamento" de 1933, afirmou que o comentário dos textos religiosos arranca as palavras do texto como se esse texto fosse tomado apenas como uma colagem lúdica (IV 433). O que reencontramos nesta imagem é o mesmo procedimento de Benjamin, que já mostrei ao descrever a sua prática de fazer saltar determinados elementos do texto para desdobrá-los. Estes elementos destacados aparecem nas críticas(-comentários) benjaminianas sob a forma da citação: "Mas a citação é uma das mais antigas artes judaicas. Ao lado do comentário. O Talmud está cheio delas"[268], afirmou Henri Meschonic com razão. Benjamin ressaltou, na introdução dos seus "Comentários às poesias de Brecht", de 1939, que "o comentário parte da classicidade do seu texto, e, deste modo, de um pré-juízo [*Vorurteil*]" (II 539). O comentário, mais ainda do que a crítica, exige, portanto, uma abordagem absolutamente positiva do texto. É um ato de pôr determinados elementos do texto na estufa do presente para que eles possam aí germinar — mantendo-se a metáfora botânica de Benjamin. O trabalho das passagens, que também era descrito por Benjamin, como possuindo uma "estrutura de comentário" (V 575), deveria "descobrir o cristal de todo o ocorrido a partir da análise do pequeno momento único" (V 575). Ele ainda afirmou nessa obra que se deveria ter bem claro que o que está na base do "comentário da realidade [...] é a teologia" (V 574).[269] Na concepção de Benjamin, o texto-mundo que serve ao comentário é o objeto privilegiado de uma leitura como medium-de-reflexão — reflexão dos seus elementos e dos daquele que o comenta.

Samuel Weber notou com precisão, com relação à teoria da leitura de Benjamin (que, como vimos, elegeu como método o "salto", a "interrupção" e que abarca o texto de modo total): "Lire contre le sens pour que l'écrit ne disparaisse pas, mais demeure en qualité de figure graphique. L'important n'est pas de trancher entre commentaire, critique

268) Henri Meschonic, "L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive", in: H.Wismann (org.), op. cit., p. 711.

269) Gershom Scholem percebeu esta "atitude de comentador" em Benjamin sobretudo no seu trabalho sobre *As afinidades eletivas*. Ele costumava dizer a Benjamin que ele deveria ser o "Rachi (rabino Shlomo ben Isaac de Worms, que viveu no século XI) cuja obra representa, na tradição judaica, o auge de tudo o que foi realizado em termos de comentário." *Histoire d'une amitié*, op. cit., p. 134. Cf. também, quanto a relação do conceito benjaminiano de comentário com a tradição judaica, K. Greffrath, op. cit., p. 129.

et traduction, mais de les penser dans leur tension réciproque, comme trois aspects de la lecture. La lecture au sens de la traduction: fidélité à la lettre, liberté envers le sens. La lecture au sens de commentaire: faire violence aux mots, les extraire du texte [...]. La lecture au sens critique: s'enquérir de la vérité qu'aucune réponse ne peut livrer, mais qu'on peut seulement presenter, car elle est elle-même presentation."[270] Com efeito, em Benjamin, crítica, comentário e tradução representam três aspectos da sua visão da leitura total da obra confrontada, são três modalidades — que sempre atuam em conjunto — de abordar o texto como medium-de-reflexão. Como o próprio Benjamin afirmou no *Einbahnstrasse*: "Comentário e tradução relacionam-se com o texto, assim como estilo e *mimesis* com a natureza: o mesmo fenômeno sob diferentes pontos de vista. Na árvore do texto sagrado eles são apenas as eternas folhas farfalhantes, na árvore do profano as frutas amadurecidas na hora certa" (IV 92).[271] No caso dos textos sagrados, que são, por assim dizer, eternos, comentário e tradução são impotentes diante da tarefa de uma atualização "total", o que, no entanto, não ocorre com os textos profanos, que, em um determinado agora, são salvos pelo trabalho da tradução e do comentário.[272] No que toca à relação entre a crítica e a tradução, como vimos antes, Benjamin destacou no seu "A Tarefa do Tradutor" o fato destas duas instâncias atuarem juntamente enquanto termos de duração, pós-vida — "Fortleben" — das obras (IV 15).[273]

Antoine Berman, no seu texto "Critique, commentaire et traduction. (Quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot)"[274], destacou também o fato de tanto o comentário como a crítica serem, em si, traduções, na medida em que são também uma "reformulação" do texto, e que partem também de um suposto "inacabamento" ("inachèvement")

270) S. Weber, op. cit., p. 701.

271) Esse paralelo entre, por um lado, comentário/estilo e, por outro, tradução/*mimesis* deve ser reportado a uma tríade de conceitos típica da estética do século XVIII e que aparece, por exemplo, expressa já no título de um texto de Goethe de 1789: "Einfache Nachahmung de Natur, Manier, Stil", in: *Werke. Hamburger Ausgabe*, München: Hanser, 1989, v. 14, pp. 30 ss. (Trad. port.: "Imitação simples da natureza, maneira e estilo", Marcelo da Veiga Greuel (trad.), in *Anuário de Literatura*, n. 3, UFSC, 1995, pp. 171-179.)

272) Num fragmento de 1935/6 denominado "La traduction — Le pour et le contre", Benjamin destacou a relação íntima entre o comentário e a tradução, na medida em que o primeiro deveria sempre suprir a tradução quando esta alcançasse os seus limites. Ao comentário caberia, por exemplo, a função de esclarecer a situação da linguagem da qual se traduz (VI 159). Numa carta de outubro de 1935, ele também elogiou a tradução de Gershom Scholem de um capítulo do *Zohar* por ele ter conseguido unir comentário e tradução numa mesma empreitada (B 694).

273) Cf. também VI 170 s.

274) Antoine Berman, "Critique, commentaire et traduction. (Quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot)", in: *Po&sie*, n. 37, 1986, pp. 88 ss.

das obras. Vale a pena esquematizar a tipologia que ele faz destes três registros de leitura: a abordagem crítica das obras literárias teria nascido apenas na modernidade. Ela deve sua existência e forma em grande parte aos românticos de Iena com a concepção de crítica como um "ir além da obra", ou seja, como uma construção do "livro a vir", a construção progressiva de uma única obra — o romance, a poesia universal — que estaria no núcleo da tarefa da crítica. Esta vincular-se-ia, portanto, apenas às obras atuais, ao conceito de ruptura que marca a modernidade — à "tradição da ruptura" de que Paz fala —, à escrita e, sobretudo, à busca do sentido da obra. Apesar de ela lançar mão da citação, o exagero no seu emprego pode descaracterizá-la e aproximá-la do comentário. Citando Benjamin (I 357), Berman afirma que a crítica é a "mortificação das obras", a destruição da *letra* via *análise* do texto. A crítica é, também para Berman, algo interno à própria obra que possui em si a sua "criticabilidade a *priori*". O autor conclui com uma condenação da crítica: diante da sua tarefa de restituição do sentido da obra literária, ela é lacunar, deformadora e limitada, além de agir na contra-mão da atividade do tradutor. Este último deve evitar ao máximo a postura do crítico que para Berman é incompatível com a sua atividade. Já o comentário, pelo contrário, tem um compatibilidade total com a tradução. Em ambos prevaleceria a fidelidade à letra — e não ao espírito —, em ambos visa-se uma literalidade e uma linearidade. Tanto um como outro não visam o todo, uma compreensão ou interpretação da obra; estão vinculados à postura do midrachista (de *Midrash*, interpretação), que é um comentador e, portanto, à oralidade. O comentário fixa-se no detalhe. Segundo Berman, na medida em que Benjamin tentou unir estas três atividades ele incorreu numa contradição. A crítica visa a ruptura, o arrancar a obra da tradição, enquanto comentário e tradução estão intimamente implicados na transmissão da tradição.

Apesar das interessantes idéias contidas neste texto, Berman deixa a desejar tanto na sua concepção do comentário bíblico, como também na sua compreensão do conceito romântico e benjaminiano de crítica. As diversas modalidades de interpretação, comentário e tradução que necessariamente devem acompanhar a *Bíblia* — o *único* texto do judaísmo —, que é marcado por ser *escrito*, servem não apenas para manter a sua *tradição*, mas também para *atualizá-la em contextos sempre novos*. Daí as diversas modalidades de leitura, paráfrase, comentário e explicação.[275] A *Escritura* só existe nessa forma dupla de tradição e atualização: ou seja, Berman se engana ao tomar o comentário e a

275) Cf., quanto a esse ponto, o esclarecedor texto de Peter Schäfer, "Text, Auslegung und Kommentar im rabbinischen Judentum", in: J. Assmann e B. Gladigow (org.), *Text und Kommentar*, München: Wilhelm Fink, 1995, pp. 163-186.

tradução como duas modalidades meramente conservadoras dentro do judaísmo. Além disso, ele não percebeu a relação existente entre, por um lado, a epistemologia dos autores do romantismo e de Benjamin e, por outro, o conceito de crítica deles, isto é, a noção de crítica como *atualização* das obras, como *reconhecimento*, num agora, de uma determinada estrutura numa obra. Em suma, ele não viu o fato de que na crítica esta aparente limitação e deformação das obras — a sua "subjetividade" — é, isto sim, a fonte da Verdade das obras. (A tradução literal, "superobjetiva", aliás, também deve "deformar" a obra traduzida — re-formá-la.) Daí porque, como S. Weber afirmou, Benjamin pôde, de fato, reunir crítica, comentário e tradução[276] na sua leitura das obras literárias — e na sua leitura da história e do mundo, sem incorrer em contradição alguma. Nesse sentido, assim como vimos no excurso do capítulo anterior a relação de Benjamin e dos românticos de Iena com a nossa dita pós-modernidade, devemos ter em mente também que existem muitas atualizações possíveis dessa sua concepção de leitura como crítica, comentário e, sobretudo, como tradução. A centralidade da tradução como uma nova *forma* (gênero) fundamental da poesia não pode ser esquecida neste contexto. Benjamin percebeu essa possibilidade, sem, no entanto, ter de fato a teorizado nestes termos.

Crítica como poética

Mas a teoria benjaminiana da crítica não englobou apenas uma teoria do comentário e da tradução. Enquanto medium-de-reflexão ela também desenvolveu uma teoria dos gêneros. Benjamin desde os seus primeiros escritos sobre literatura, de meados dos anos 10, até o final da sua obra, sempre reservou um espaço central na sua reflexão poetológica para a questão dos gêneros. Várias de suas críticas são, na verdade, uma tentativa de fundar uma teoria própria dos gêneros. Ele iniciou o seu "Dois Poemas de Friedrich Hölderlin" ("Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin"), de 1915, com a seguinte afirmação: "A tarefa do estudo que se segue não se deixa ordenar na estética da arte literária sem uma explicação. Esta ciência, enquanto pura estética, dedicou as suas forças mais distintas ao esquadrinhamento dos gêneros [*Gattungen*] singulares da arte literária, entre os quais, no mais das vezes, da tragédia" (II 105). Esse seu ensaio propunha-se ao comentário de "dois poemas líricos" (II 105). Já numa

276) Benjamin foi tradutor não apenas no sentido mais amplo deste termo, mas também traduziu dois volumes da *Recherche* de Proust, *L'Anabase* de St. John Perse, *Ursule Mirouët* de Balzac, assim como Léon Bloy, Marcel Jouhandeau, Gabriele D'Annunzio e "A fotografia do reverso" de Tristan Tzara.

carta de 1920, Benjamin indagava-se sobre a existência de um "princípio totalmente originário de um gênero literário" que abarcasse os diálogos de Petrarca sobre o desprezo do mundo, os aforismos de Nietzsche ou as obras de Charles Péguy (B 232/Br II 72). No "Goethes *Wahlverwandtschaften*", como vimos, um dos temas centrais é a tensão presente nessa obra discutida por Benjamin entre as formas da novela e do romance.

O *Ursprung des deutschen Trauerspiels* representa a primeira tentativa benjaminiana de grande envergadura — mesmo em termos de toda a germanística — no sentido de descrever o gênero "Trauerspiel". Mas Benjamin não se limitou a expor o *Trauerspiel* — nos termos de uma história da literatura e dos seus gêneros. Ele, no seu famoso prefácio, elaborou também uma teoria ("metafísica") dos gêneros. Toda a reflexão epistemológica desse prefácio que vimos acima — a relação entre os fenômenos, os conceitos e as Idéias — serviram, na verdade, de base para a poética de Benjamin. Com efeito, os fenômenos que interessam Benjamin neste prefácio são as obras individuais — mais particularmente os diversos *Trauerspiele* (dramas do barroco alemão) — e *também* a Idéia do próprio *Trauerspiel* enquanto gênero. "O *Trauerspiel*, no sentido de um estudo de filosofia da arte, é uma Idéia" (I 218), afirmou ele.[277] A exposição (*Darstellung*) de um gênero enquanto Idéia, para Benjamin, contrariamente à história literária tradicional, não envolve o trabalho a partir da "média", mas sim o manuseamento dos extremos. Ou seja, para ele não se trata de se arranjar lado a lado o maior número possível de "exemplares" de um gênero para deduzir deles as suas características gerais. Como vimos com relação à sua doutrina das Idéias, aqui também, na sua filosofia da arte, "o extremo de uma Forma ou gênero é a Idéia que, como tal, não entra na história da literatura" (I 218). Benjamin compreende o nominalismo de Burdach, a sua crítica ao conceito de épocas, assim como o de Croce com relação aos conceitos estéticos de gênero — estabelecidos dedutivamente —, na medida em que esses autores expressam uma preocupação autêntica com o particular, com a individualidade das obras (I 223). Por outro lado, ele também afirmou que "é inconcebível que a filosofia da arte renuncie a algumas de suas idéias mais ricas, como a do trágico ou a do cômico. Porque elas não são agregados de regras, e sim estruturas [*Gebilde*] pelo menos iguais em densidade e realidade a qualquer drama, e com ele não-comensuráveis. Elas não têm nenhuma pretensão de subsumir um certo número de obras literárias, com base em afinidades de qualquer natureza. Pois ainda que não existisse a tragédia pura ou a comédia pura que pudessem ser nomeadas à luz dessas idéias, elas poderiam sobreviver. Nisso, elas podem

277) Ou, como ele escreveu nas notas desse prefácio: "Os conceitos de período histórico-culturais, os conceitos de estilo, os conceitos de gênero, são Idéias" (I 918).

ser ajudadas por uma investigação que não procure, desde seu ponto de partida, identificar tudo aquilo que pode ser caracterizado como trágico ou cômico, mas que vise o que é exemplar, ainda que só consiga encontrá-lo num simples fragmento".[278]

Esta passagem, como é fácil perceber, retoma uma série de temas centrais da epistemologia de Benjamin: as Idéias, a relação delas com os fenômenos individuais, a crítica ao procedimento indutivo e dedutivo e o procedimento de desdobrar a sua reflexão a partir de um pequeno fragmento. Pois, como Bejamin continua, "essa investigação não fornece 'critérios' para o autor de resenhas. Nem a crítica nem os critérios de uma terminologia — o teste de uma teoria filosófica das idéias, na arte — podem constituir-se segundo o critério externo da comparação, mas, de forma imanente, pelo desenvolvimento da linguagem formal da própria obra".[279] Ou seja, estamos novamente diante do esquema do "*nascimento da crítica a partir do espírito da arte*" (I 952). É expondo a obra de modo imanente, no seu elemento fragmentário e particular, que se pode apresentar, ao mesmo tempo, a sua Idéia. O *Trauerspiel*, para Benjamin, só pode ser exposto através do drama barroco alemão, porque aí ele aparece sob a sua forma extrema. O *Trauerspiel* como forma é superior às suas aparições singulares (I 230). Ao longo do trabalho, Benjamin descreve as características peculiares dessa forma, estabelecendo primeiramente um confronto com a tragédia e, em seguida, apresentando a alegoria como a chave para a sua estruturação.

Numa resenha de 1926 de uma obra de O. Walzel, Benjamin voltou a tematizar esta relação entre a singularidade de cada obra e a sua relação com as Idéias, agora indicadas pelo conceito de Belo: "Amor pelo objeto vincula-se à radical singularidade da obra de arte e surge do ponto de indiferença produtivo onde a intelecção na essência do 'Belo' ou da 'arte' cruza-se e interpenetra-se na da obra totalmente única e particular" (III 51).[280] No ensaio "História da Literatura e Teoria da Literatura" ("Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft"), de 1931, Benjamin voltou a reafirmar a sua convicção quanto à necessidade do estudo das obras singulares ao lado do das formas: "Estamos bem longe de compreender que o seu [da obra de arte] ser no tempo e o seu ser compreendido são apenas dois lados de apenas um e o mesmo fato. Apenas ao tratamento monográfico das obras e das formas está reservada uma tal compreensão" (III 289).

Esta preocupação constante de Benjamin com a questão das obras na sua relação com os genêros levou-o, entre os anos 1928 e 1935, a

278) *Origem do drama barroco alemão*, op. cit., p. 66 = I 224.
279) Ibid. = I 224 s.
280) Cf. também III 87, 370 ss.

pensar na concretização de um trabalho de amplo escopo sobre o tema "Roman und Erzählung", "Romance e Narração".[281] De fato, numa carta a Scholem de outubro de 1928, Benjamin afirmou que redigira "uma nova *Teoria do romance*, que receberá seguramente a tua aprovação assim como o seu lugar ao lado da de Lukács" (B 482). Não se sabe ao certo de que texto esta passagem trata. Benjamin expôs a sua própria teoria do romance *por meio* de várias de suas *críticas*. O fato de ele colocar essa sua teoria ao lado da de Lukács não é gratuito, já que Benjamin foi muito marcado por este último.[282] No que toca ao fato dessa sua teoria agradar ao seu amigo Scholem, disto não há dúvidas, uma vez que ela envolvia muitos elementos da sua "metafísica de juventude", sobretudo da sua filosofia da linguagem e história, temas muito caros a este último.

Na crítica, de 1926, de *Der Turm* de Hugo von Hofmannsthal, Benjamin aproximou este drama do *Trauerspiel* barroco (III 29). Numa outra, de uma obra de Julien Green, de 1928, ele aproximou o romance deste autor da tragédia antiga, devido aos seus elementos míticos (III 147). Na sua crítica de 1930, do *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, Benjamin fez uma importante tipologia do romance diferenciando esta forma da poesia épica. "A câmara de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que não pode mais expressar-se de modo exemplar sobre os seus interesses mais importantes, está desaconselhado e não pode ele mesmo aconselhar ninguém" (III 230). Já a poesia épica está ligada, como Benjamin mostra, ao "povo", à tradição oral. O livro de Döblin encarnava para ele um signo da crise do romance, justamente por ele ter sido plasmado sobre a linguagem popular de Berlim, introduzindo, portanto, elementos épicos na composição de um romance. Vinculando-o ao dadaísmo, Benjamin mostra também que o princípio da montagem dessa obra "destrói o 'romance'", abrindo novas possibilidades criativas. Outro elemento épico da obra é, para Benjamin, o fato de ela fazer *durar*

281) Cf. as notas dos organizadores da edição das obras de Benjamin, VII 800.

282) Lukács nesta sua obra (*Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1920), München: DTV, 1994) apresentou uma série de idéias que Benjamin retomou, tais como: "O romance é a epopéia de um tempo para o qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo imediato, de um tempo para o qual a imanência do sentido da vida tornou-se problema mas que, no entanto, não cessou de visar a totalidade", p. 47, ed. de 1920 (Berlin: Paul Cassirer), p. 44. O conflito insuperável entre o indivíduo do romance e a realidade, o sentido da vida sendo encontrado na morte do personagem (pp. 67 ss., ed. 1920, pp. 72 ss.), são alguns dos motes que Benjamin retoma na sua própria poética. Vale lembrar neste contexto que o próprio Novalis já tinha uma consciência muito clara do romance como um gênero caracterizado pela *construção* de um sentido para o indivíduo solto num mundo "desencantado". O princípio desse gênero — assim como o da vida burguesa — é o mero acaso, a partir do qual um sentido é criado de modo artificial (W II 369). Cf. sobretudo os seus fragmentos inspirados pelo *Wilhelm Meister* de Goethe (W II 754 ss.).

no leitor determinadas passagens; uma característica do poema épico que deveria poder ser memorizado para declamação. No seu texto radiofônico "Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer", de 1931, Benjamin vinculou a obra de Kafka à narração opondo-a ao romance: "Romances", afirmou ele então, "bastam a si mesmos. Os livros de Kafka não, são narrações que estão grávidas de uma moral, sendo que elas nunca nascem" (II 679). Também é a duração à qual, segundo Benjamin — num lance de crítica divinatória —, a obra de Kafka se vincula que a diferencia do romance: "Se os romances amplos do escritor são os campos arrumados que ele deixa atrás de si," ilustrou Benjamin com mais uma imagem, "então este novo volume de histórias, do qual tiramos também esta interpretação, é a bolsa do semeador com sementes, que possui a força das naturais, das quais, nós sabemos, que mesmo depois de séculos, tiradas das covas para a luz do dia, fazem nascer frutos" (II 683; cf. II 446).

Já em 1933 Benjamin retoma a sua teoria do romance por ocasião de um artigo comemorativo dos 25 anos do *Konstanze und Sophie oder Die alten Damen*, de Arnold Bennet, denominado "À lareira" ("Am Kamin"). Numa carta desta época a Scholem, Benjamin afirmou que este seu trabalho "possui uma teoria do romance que não se assemelha à de Lukács"[283] — o que é, no mínimo, questionável. Ele descreve o leitor de romances como um leitor solitário, "am Kamin", "à lareira". Já o leitor de poemas ou de um drama liga-se de algum modo a um público, a uma audição. O leitor de romances devora o seu conteúdo[284] assim como o fogo queima a madeira (III 388 s.). No romance, afirma ainda Benjamin, o sentido da vida do herói é todo ele advindo da sua morte; o que atrai os leitores à leitura de romances é "a dádiva [*Gabe*] altamente misteriosa, de esquentar com a morte uma vida gelada" (III 392; cf. II 457).

Benjamin numa carta de 1929 a Scholem afirmou estar tratando do tema "'Porque a arte de se narrar histórias está acabando' — ou seja a arte da narração oral" (B 498). Apenas em 1936, com o seu hoje clássico ensaio sobre o narrador ("Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows"), Benjamin penetrou a fundo nesta questão. A narração desaparece enquanto gênero, explicou ele, porque ela opõe-se à informação e ao modo de produção capitalista industrial. A narrativa vinculava-se ao mundo dos viajantes, do trabalhador do campo e, sobretudo, ao do artesão (II 438 ss.). A narração pressupõe uma relação intensa com a natureza, com os seus ciclos e, portanto, também com a morte: é da morte que vem a autoridade daquele que narra. Esta teoria da narração — e do romance que é, novamente, a ela contraposto — é,

283) W. Benjamin e G. Scholem, *Briefwechsel*, op. cit., p. 65.

284) Benjamin desenvolveu essa imagem do leitor de romances como um "devorador" em várias ocasiões. Cf. IV 436, 1014 ss. e III 151.

sem dúvida, original em muitos dos seus pontos e representa uma contribuição de Benjamin para a teoria poética — assim como os românticos haviam antes teorizado o romance como gênero. Em ambos os casos, deve-se destacar, a teoria dos gêneros dá-se com base em uma filosofia da história. Ou seja, aqui também, na crítica como poética, a abordagem benjaminiana das obras e formas possui o aspecto de medium-de-reflexão, no seu duplo sentido de reflexão do crítico e da sua época ao lado da auto-reflexão dos objetos. Nesse sentido, ela leva a cabo também a "salvação" de um gênero (agonizante) que passa a figurar ao lado de outros conceitos, autores e épocas no "cortejo" dos esquecidos e mortos que compõem a obra benjaminiana. Benjamin chegou até mesmo a estabelecer um mapeamento das formas literárias que incluía um "modo" e dois gêneros, a saber, a *epopéia*, a *narração* e o *romance*, enquanto três diferentes "descendentes" de Mnemósine (ou Mnemósina), a musa do poema épico, mãe das artes. Ele vinculou-os, respectivamente, à reminiscência (ou lembrar) (*Erinnerung*), à memória (*Gedächtnis*) e à rememoração (*Eingedenken*) (II 453 s.). Proust, como ele anotou num texto de 1939 — que acentuou este caráter de poética como filosofia da história —, com base na sua leitura da definição da memória por parte de Bergson como memória involuntária, "tentou reconstruir em seu nome a forma da narração. A rival desta última chama-se, na época da grande indústria, a informação" (I 1188).[285]

Crítica como arte

Rolf Tiedemann, na sua introdução ao *Passagen-Werk*, após descrever a noção benjaminiana de imagem dialética, concluiu: "De fato o pensamento de Benjamin sempre foi um pensamento em imagens dialéticas" (V 35). Já Bernd Witte destacou, também com relação a essa mesma obra de Benjamin, que ela "fracassara" devido às suas "contradições internas". Mas ressaltou: "Na impossibilidade de escrever essa obra anuncia-se a utopia de uma escritura e de uma leitura purificadas dos elementos da violência, sob os assaltos históricos da qual ela formou-se em sofrimento. O texto 'puro' que se esboça, assim, não exclui ninguém, mas antes exige a implicação de todos os leitores. Cada um deles pode e deve tornar-se o seu próprio 'Anjo da história'".[286] Essas duas avaliações do trabalho sobre as passagens — uma que nota

285) Benjamin em várias outras críticas abordou o tema dos gêneros. De Baudelaire, por exemplo, ele notou que esse autor, de modo sintomático, não escreveu romances (V 407), e que, por outro lado, ele é talvez o poeta lírico que possui mais poemas sem a palavra "eu" (I 1159).

286) B.Witte, *Walter Benjamin. Une Biographie*, op. cit., p. 224.

que Benjamin na mesma medida em que teorizou as imagens dialéticas aplicava-as heuristicamente nessa obra (e, acrescente-se, não apenas aí) e outra que destaca o seu "fracasso" e a abertura de leitura pressuposta pelo *Passagen-Werk* — fazem com que recordemos as palavras que Walter Moser utilizou para descrever o *Allgemeine Brouillon* de Novalis, destacando a autogenerativídade, a performatividade e a fragmentação constitutiva dessa obra. Witte, evidentemente, não notou este último aspecto no trabalho das passagens, daí ele falar em "fracasso". A interrupção como método e a explosão da concepção tradicional de sistema, ao lado da monadologia benjaminiana, legitimaram essa fragmentação constitutiva, onde cada fragmento engloba, como numa monada, o restante da obra. Tanto Benjamin como Novalis — e também Valéry na tentativa de organizar as notas dos seus *Cahiers*; mas isto já constitui outro tópico que, infelizmente, não posso abordar aqui — procuraram escrever a História, no seu sentido mais amplo, através da montagem de um "móbile" de fragmentos. Benjamin teorizou — e aplicou nas suas obras de crítica — não apenas o trabalho com as imagens e com os fragmentos, mas também a citação, a montagem, a alegoria e a crítica como arte. Vejamos agora alguns aspectos destes temas.

Benjamin iniciou a sua descrição de San Gimignano, de 1929, com uma reflexão acerca do modo como as palavras conseguem se organizar para verbalizar — traduzir — a realidade. "Encontrar palavras para o que se tem diante dos olhos — como isso pode ser difícil. No entanto, quando elas chegam, então elas golpeiam a realidade com pequenos martelos até realizar dela uma *imagem* assim como a partir de uma chapa de cobre" (IV 364, grifo de M.S-S.). O objeto que gerou essa reflexão não é casual; poucas paisagens apresentam uma aura tão indelével quanto San Gimignano. A paisagem aurática, assim como a obra de arte aurática, são objetos que devem ser tratados como conectados à esfera do sublime. Na terceira Crítica, Kant deixara bem claro o papel da imaginação na distinção tanto do belo quanto do sublime, separando essas esferas da do entendimento. A Idéia estética é, para o filósofo de Königsberg, uma representação da imaginação (uma intuição) à qual nenhum conceito pode adequar-se. Isto explica, ao menos em parte, o porquê da utilização constante de imagens por Benjamin. Em parte porque nele elas atuam no sentido do entendimento e, como vimos, ao lado do conceito. Deste modo, para citar apenas um entre dezenas de exemplos possíveis, Benjamin ilumina a obra de Kafka no seu relato radiofônico sobre esse escritor por meio de uma lenda talmúdica muito próxima ao universo kafkiano. Ele narra a história de um rabino que, para justificar a ceia comemorativa da sexta-feira, o *shabat*, conta a lenda de uma princesa que vivia desterrada numa aldeia cujo idioma ela desconhecia e que ficou sabendo que o seu prometido noivo viria buscá-la. Ela realizou então uma festa para demonstrar a sua alegria àqueles de quem ela não conhecia a língua. "O prometido, disse o rabino, é o Messias, a princesa, a

alma, a aldeia, no entanto, na qual ela está exilada, é o corpo [...] Uma pequena mudança de acento nesta história talmúdica e estamos no meio do mundo de Kafka" (II 680). De fato, poucas análises conceituais poderiam levar mais longe a exegese da obra desse autor. E com uma vantagem a mais para a abordagem imagética: ela não destrói a aura das obras que ela aborda. Como Peter Szondi destacou com razão: "A linguagem das imagens permite compreender o que é estranho [*Fremde*] sem que ele deixe de ser estranho; a comparação aproxima o estranhado e encanta-o ao mesmo tempo numa imagem [...]."[287]

Para o Benjamin do *Passagen-Werk*, a própria história, dentro da sua concepção de imagens-dialéticas, "desintegra-se em imagens" (V 596). É o historiador (alegorista e melancólico) que "compõe" e "destaca" essas imagens. Ele notou nesta obra ainda que seria inoportuno julgar a força intelectual de Baudelaire a partir dos seus escritos filosóficos. Isso não vale em hipótese alguma com relação ao próprio Benjamin. No entanto, a conexão que ele fez entre o ser "meditativo", "Grübler" — segundo esta categoria no *Trauerspielbuch*, melancólico —, de Baudelaire e a sua utilização de imagens, vale plenamente para ele próprio: "Do meditador ele tem a estereotipia dos motivos, a infalibilidade na rejeição daquilo que o perturba, a disposição de, a toda hora, pôr a imagem a serviço do pensamento. O meditador está em casa entre as alegorias" (V 413).[288] A obra de Benjamin, enquanto uma arca que salva os mortos de uma história catastrófica, está repleta dessas imagens-alegorias.

Vale relembrar ainda, quanto ao tema das imagens como pensamentos — como *Denkbilder* —, que Benjamin fez algumas reflexões em torno desse tema por ocasião de uma exposição de pinturas chinesas na Biblioteca Nacional de Paris em 1938. Ele não apenas destacou a relação entre a hieroglífica chinesa com essas pinturas, como também que elas, quando confrontadas com as idéias e obras de Mallarmé e Valéry, iluminam-se reciprocamente. Essas pinturas, ele notou ainda, geram uma profusão de associações via "ressemblances". Também o nome delas chamou a sua atenção: "'hsie-yi', pintura de idéia" (IV 604). E ele continuou: "Faz parte da essência da imagem conter algo de eterno [...] graças a uma integração na imagem do que é fluido e que muda. É desta integração que a caligrafia obtém todo o seu sentido. Ela parte em busca da imagem-pensamento. [...] E pensar, para o pintor chinês, quer dizer pensar por semelhança" (IV 604).

287) P. Szondi, "Nachwort", in: W. Benjamin, *Städtbildern*, op. cit., p. 93.

288) Como afirmou Adorno de modo preciso, destacando as correlações entre o trabalho das imagens, o mito, a melancolia e a visão naturalizada da história como decomposição: "O caráter propriamente imagético da especulação de Benjamin, se se preferir, o seu traço mítico, advém justamente do fato de que, sob o olhar da sua melancolia, o histórico — devido à própria degenerescência — transformava-se em natureza e todo o natural [transformava-se] em um pedaço da história da criação." "Einleitung zu Benjamins 'Schriften'", op. cit., p. 115.

Como já notamos acima, Benjamin percebeu no livro sobre o barroco uma correlação entre a escrita chinesa e a alegoria (I 360), o que nos remete aqui a uma correlação entre a imagem-pensamento e a alegoria presente na obra desse autor.

Devemos deixar claro, quanto a este ponto, que a alegoria intervém na crítica benjaminiana nos seus dois diferentes níveis: como alegorese e como alegórica. A crítica enquanto alegorese é um tema que vim tratando, na verdade, ao longo de todo este trabalho. A filosofia da linguagem de Benjamin com a sua conseqüente concepção do mundo como um texto, um palimpsesto onde o intérprete procura os traços da linguagem "perdida", a visão do mundo como um símbolo — no sentido que Benjamin dava a esse termo —, a filosofia como interpretação, o uso do texto como medium-de-reflexão soteriológico e, até mesmo, o fato de Benjamin arrancar determinados temas ou personagens da obra que analisava para interpretá-los *alegoricamente*: tudo isto tem a ver com a alegorese.[289] A alegórica de Benjamin confunde-se com o emprego que acabamos de observar que ele fez de imagens nas suas críticas. Foi desta alegórica que Adorno queixou-se a Benjamin, uma vez que, segundo ele, o seu emprego de "metáforas" teria impedido uma reflexão mais mediatizada no "A Paris do Segundo Império em Baudelaire" ("Das Paris des Second Empire bei Baudelaire") (B 785).[290] A alegórica é justamente o meio de alegorese que mantém o

289) Assim como o próprio Benjamin procurou conectar o seu método ao tratado e à técnica medieval do mosaico, poder-se-ia fazer uma aproximação entre as concepções medievais dos diversos níveis de leitura e escritura e a sua própria visão destes temas. Assim, Benjamin, com a sua concepção do trabalho conjunto do comentador e do crítico, aproximou-se do trabalho com o *sensus litteralis* ou *grammaticus* e com o *sensus espiritualis* da concepção da exegese medieval, que praticamente fundou a noção de alegorese. Por outro lado, na Idade Média se distinguiu também quatro diferentes "níveis" de escritura, como Barthes resumiu com as seguintes palavras: "o *scriptor* (que copiava sem nada acrescentar), o *compilator* (que nunca acrescentava nada de seu), o *commentator* (que intervinha pessoalmente no texto copiado apenas para torná-lo inteligível) e finalmente o *auctor* (que dava as suas próprias idéias, apoiando-se sempre noutras autoridades)." (*Crítica e verdade*, op. cit., p. 74.) A crítica benjaminiana enquanto apego ao material, à concretude do texto, aponta para uma postura de copista, a mesma que valoriza o *sensus litteralis*; para Benjamin era apenas copiando um texto que se poderia penetrar nele. Já o seu emprego sistemático de montagens de citações liga-o ao *compilador*, àquele que crê na possibilidade de expressar a teoria através da simples reorganização e exposição dos dados. No que tange ao *comentador*, nós já vimos o significado desta categoria na sua noção de crítica. Finalmente a crítica de Benjamin assume um papel de *auctor*, na medida em que ela — romanticamente — coloca-se acima da própria obra criticada e apresenta-se ela mesma como uma obra de arte.

290) Hans Heinz Holz foi talvez quem melhor soube expressar o significado da alegórica benjaminiana na sua conexão com a alegorese: "Na medida em que a linguagem é símbolo e, portanto, possui em si e alude a algo não-comunicável, ela se torna uma espécie de escritura secreta, na qual se encontra o verbo divino de modo cifrado. O caminho de aproximação desse sentido cifrado é a interpretação, que pode se dar

"segredo", o "véu" da realidade ou do belo artístico. Vale lembrar que a crítica como alegórica atua num duplo sentido: em primeiro lugar ela abre a sua própria leitura, isto é, não se apresenta como uma palavra final, como um juízo fechado, mas sim como um anagrama, *aberto* para ser lido e completado por cada leitor (reproduzindo assim o seu próprio ato de interpretação e inserindo-o em um processo de potenciação, como que abrindo o "trabalho de leitura" num movimento de desdobramento — "des-obramento" — infinito). Em segundo lugar a crítica como alegórica problematiza — assim como a alegoria — a relação entre os significantes e os significados — mimetizando novamente o seu objeto, a poesia, e dando um matiz estético a si própria. Evidentemente Benjamin utilizou imagens também nas suas críticas de objetos sem aura. Mas aí caberia perguntar se esse procedimento não trabalhava no sentido — romântico — de uma "romantização" do real, assim como o colecionar, para ele, redimensiona o valor de objetos antes desprezados. O que é certo é que com este procedimento, Benjamin, como o poeta descrito por Octavio Paz no texto que citei acima, escreve a sua crítica "para decifrar o universo apenas para cifrá-lo de novo. O jogo da analogia é infinito: o leitor repete o gesto do" crítico; ou seja, as críticas de Benjamin exigem uma "decifração", uma alegorese, assim como ele a executou com os textos da literatura — e do mundo.

Na medida em que a crítica de Benjamin deve ser compreendida como uma aplicação do princípio da crítica como medium-de-reflexão, as citações constituem um dos seus momentos centrais.[291] Com relação ao *Trauerspielbuch*, ele afirmou que ele mesmo se surpreendia com o fato de ele constituir-se "praticamente só de citações. A técnica de mosaico mais desvairada que se pode imaginar e, como tal, deve parecer tão estranha a trabalhos dessa natureza, que eu, ao passar a limpo, vou ter que retocar aqui e ali" (B 366/Br II 508).[292] A citação atua no trabalho

como doutrina interpretativa (Hermenêutica) [cf. alegorese] ou como parábola explicativa (alegórica). Nesses dois modos de desdobramento da filosofia como interpretação encontra-se escondida a unidade da obra de Benjamin — das suas realizações teóricas e literárias." Op. cit., p. 239.

291) W. Menninghaus estabeleceu uma tipologia dos modos de citação da dissertação de Benjamin. Cf. *Unendliche Verdopplung*, op. cit., pp. 232 s.

292) Já numa carta a Hugo von Hofmannsthal, de junho de 1925, Benjamin, talvez devido ao destinatário, expressou-se da seguinte maneira sobre essa técnica de citações: "A técnica de citações freqüentes carece talvez de um esclarecimento: mas eu pretendo limitar-me aqui a assinalar que a intenção acadêmica do trabalho foi apenas uma desculpa, e, a bem da verdade, tomada ironicamente, para esta forma de escrita" (B 387). Ironia ou não, o que é certo é que, do mesmo modo que Benjamin estava consciente do "ataque" à academia que esta sua obra significava, ele também quase sempre se utilizou desta mesma técnica "desvairada" de citações nas suas demais críticas.

de arrancar os textos das suas falsas totalidades — de enfatizar a descontinuidade da história (VII 755) — e trazê-los para o presente, *atualizá*-los, reestruturando-os, sobre a base de um princípio construtivo. Daí Benjamin no "Programa da Crítica Literária" ("Programm der Literarischen Kritik"), do início dos anos 30, ter afirmado não só que "a crítica destruidora deve recuperar a sua boa consciência" (VI 161), como também que uma boa crítica baseia-se em dois princípios: "glosas críticas e citações" (VI 162). No seu ensaio sobre Karl Kraus de 1931, Benjamin estabeleceu uma conexão imediata entre a sua filosofia da linguagem e a teoria da citação — e, portanto, também com a sua teoria da crítica. "Citar uma palavra quer dizer chamá-la pelo seu nome" (II 362), afirmou ele aí. Ou seja, reinvesti-la das suas características originárias, *ursprüngliche*. De acordo com a epistemologia de Benjamin que expus acima, fica fácil de se compreender o que Benjamin quis dizer com essa afirmação: a citação é correspondente ao entrecruzamento, ao ato de reconhecimento de dois agoras no qual o momento histórico encontra-se com o originário: "Na citação salvadora e punidora a linguagem revela-se como mãe da justiça. Ela chama a palavra pelo nome, arranca-a destruidora do contexto, e, justamente deste modo, chama-a também de volta à sua origem [*Ursprung*]. [...] Diante da linguagem legitimam-se ambos domínios — origem e destruição — na citação. E contrariamente: apenas onde eles se interpenetram — na citação — ela é completa. Na citação espelha-se a linguagem dos anjos [*Engelsprache*], na qual todas as palavras, libertas do contexto idílico do sentido, tornaram-se motes no livro da criação" (II 363), afirmou — alegoricamente[293] — Benjamin.[294]

No *Trabalho das Passagens*, Benjamin voltou a teorizar a sua prática da citação — também de modo performático, unindo teoria e prática: "Este trabalho deve desenvolver até o seu ápice", afirmou ele, "a arte de citar sem aspas. A sua teoria conecta-se estreitamente à da montagem" (V 572); ou seja, a uma "poética do fragmento", a uma concepção da obra como composta por germes auto-reprodutores. Num fragmento Benjamin deixou claro a correlação existente para ele entre a "arte da citação" e o trabalho crítico de *atualização*:

293) Alegoricamente no sentido de falar figuradamente, querer dizer outro fato por meio destas palavras. Neste sentido a metáfora engloba a alegoria, já que ela implica um "levar mais além", numa *tradução*, que é exatamente o que ocorre nesta passagem de Benjamin — como em muitas outras —, ou seja: ele traduz uma idéia em uma imagem, quer porque ela seja não-conceitual, quer porque ela deixa-se expressar melhor através de uma imagem.

294) Sendo assim, o crítico, com o emprego das citações, atua, para Benjamin, no sentido da busca da linguagem originária. Ele — como o poeta — visa recuperar a linguagem dos "nomes", "perdida" após a "queda" da linguagem no "precipício da abstração". Para Benjamin, portanto, vale também a frase de Schlegel: "O autêntico crítico é um *Adão* que dá *nomes* aos animais" (KA XVIII, p. 268).

O suceder que circunda o historiador e do qual ele participa deve estar na base da sua exposição como uma tinta invisível. A história, que ele põe diante do leitor, constitui como que as citações nesse texto e são apenas essas citações que se apresentam legíveis a qualquer um. Escrever a história quer dizer, portanto, *citar* a história. No conceito do citar está implícito, no entanto, que o objeto histórico é retirado do seu contexto. (V 595)

A legibilidade da história está dada por uma nova ordem — atual — na qual o historiador acolhe as citações, retirando-as do seu contexto: o passado é acolhido no presente — como uma língua de partida na língua de chegada — de um modo sempre desestruturante; os dois pontos da equação são abalados. Para Benjamin, a história é como que juridicamente citada diante do presente, onde o "historiador" realiza a sua salvação. A concepção de base desta poética é evidentemente uma visão de obra aberta. A ela vincula-se não apenas a citação como forma, mas o próprio fragmento[295], o aforismo, como Benjamin denominava os textos do seu *Einbahnstrasse* (B 394, 428, *passim*) e a técnica de montagem.[296]

O resultado desta técnica foi, como Adorno expressou-se com propriedade, semelhante à música atonal: "sem 'desenvolvimento', nenhuma diferenciação entre tema e desenvolvimento, na verdade todas idéias musicais, sim, todo tom está à mesma distância do centro".[297] A comparação não é gratuita. Com ela — ao lado da noção do próprio Benjamin de "montagem literária" — atingimos novamente a concepção romântica de "crítica de arte como arte" que vimos acima. Assim como Benjamin notara no espírito do Sr. Teste — Leonardo/Valéry — uma continuidade entre ciência e arte (II 388), isto ocorria do mesmo modo na sua própria obra. Benjamin também poderia ter escrito um ensaio programático sobre "The critic as artist".[298] Hannah Arendt, que não deve ter conhecido os sonetos de Benjamin, afirmou que "o que é difícil de entender em Benjamin é que, sem ser poeta, ele *pensava poeticamente*".[299] Hoje sabemos que ele fora não só um poeta, como um crítico-poeta, um literato, romancista, contista, exímio autor de epístolas, tradutor, mas sobretudo — assim como Novalis e F. Schlegel — filósofo dos poetas.

---

295) Cf. I 1217 s.

296) Cf., W. Bolle, *Tableaux Berlinois*, op. cit., pp. 181 s. Já Bloch conectou o *Einbahnstrasse* à técnica da foto-montagem, o que não é gratuito; cf., aliás, a própria capa de autoria de Sascha Stone feita sob encomenda para esta obra. Cf. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, 1981, p. 369.

297) Adorno, "Einleitung zu Benjamins 'Schriften'", op. cit., p. 120.

298) Cf. B. Witte, *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker*, op. cit., pp. 93 s. — Benjamin chegou inclusive a escrever sobre a "crítica mágica" (que estaria abaixo apenas da científica) num fragmento dos anos 30 (VI 173 ss.), o que nos faz lembrar o "idealismo mágico" de Novalis.

299) H. Arendt, "Walter Benjamin: 1892-1940", in: *Homens em tempos sombrios*, D. Bottmann (trad.), São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 144.

PALAVRAS FINAIS

COMENTAR NAS MARGENS DO MUNDO

Benjamin afirmou uma vez que "não se queima aquilo que se adorou antes" (II 540). Esta máxima, com efeito, pode ser empregada perfeitamente à sua obra e está na base da sua rara unidade. Não que não haja distância entre o Benjamin de "O autor como produtor" e o Benjamin de "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana". Mas este Benjamin comunica-se com o que escreveu o "Karl Kraus", ou as "teses" e os fragmentos epistemológicos do *Passagen-Werk*. De qualquer modo a unidade da obra de Benjamin assenta-se na sua concepção romântica da linguagem como a unidade entre o âmbito mágico e o profano. Todos os seus textos vinculam-se a este "fenômeno originário" da sua obra. Os 49 níveis de sentido, que ele afirmou estarem sobrepostos no prefácio do seu *Trauerspielbuch*, estendem-se, a bem da verdade, por toda a sua obra — e, sobretudo graças ao seu trabalho com imagens, não se trata apenas de 49 níveis, mas de 49 elevados à potência.

A "evolução" que podemos acompanhar na obra de Benjamin não permite afirmar que ocorreram aí "superações" de autores e visões de mundo; antes, observamos a sobreposição de diversas camadas no seu pensamento. Um autor não anula o outro, uma visão de mundo não substitui uma outra, mas antes ocorre sempre uma sobreposição. Essa mesma concepção de camadas geológicas é reencontrada em outros momentos na sua obra: no *topos* da leitura das camadas (de sentido) dos textos/mundo e também na sua visão de tempo: o "agora" da conhecibilidade não é senão uma rachadura nas diversas camadas tectônicas do tempo. Um ponto onde uma camada penetra nas demais e jorra em um *agora*.

A noção do mundo como escrita — que também está na base da unidade Benjamin-romantismo — levou, como vimos, o nosso autor a conceber a própria escrita como um mundo. "O escrito", afirmou ele, "é como uma cidade para a qual as palavras representam milhares de portões" (VII 877). Já a sua concepção da história e do mundo como textos, e do índice de conhecibilidade, levou-o a concordar com a afirmação de André Monglond, que ele citou mais de uma vez: "Se quisermos conceber a História como um texto, então vale para ela o que um novo autor fala sobre textos literários" (I 1238): "'Le passé a laissé de lui-même dans les textes littéraires des images comparables à celles

que la lumière imprime sur une plaque sensible. Seul l'avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement de tels clichés. Mainte page de Marivaux ou de Rousseau enferme un sens mystérieux, que les premiers lecteurs ne pouvaient pleinement déchiffrer'" (V 603). E Benjamin acrescentou a este trecho: "O método histórico é um método filológico, no qual o livro da vida está na base. 'Ler o que nunca foi escrito' é afirmado em Hofmannsthal. O leitor no qual se deve pensar aqui é o verdadeiro historiador" (I 1238). Esta leitura do que nunca foi escrito é a realização da crítica como atualização, como medium-de-reflexão, na qual o texto *nasce* da leitura.

Como Stierle notou com agudeza, a expressão "trabalho das passagens" implica uma dupla leitura do termo Passagem: uma enquanto passagem da cidade — que deve ser lida como um texto —, outra como passagem de um texto — que é visto como uma cidade.[1] O *Passagen-Werk*, portanto, enquanto realização da promessa contida no seu nome, cumpriu-se plenamente, apesar de Benjamin não ter, de fato, podido acabar este seu projeto gigantesco de "exegese da criação", para falar com Szondi.[2]

Peter Szondi, aliás, notou também que Benjamin após 1933 não escreveu mais nenhuma imagem-de-cidade ("Stadtbild"): "Com a perda da pátria perde-se também a categoria da distância; se tudo é estrangeiro, então também não há mais aquela suspensão entre o distante e o próximo, da qual viviam as imagens-de-cidades de Benjamin."[3] Benjamin mais e mais teve que buscar a sua pátria nos seus estudos. Através deles ele procurou reconstruir essa distância — sem a qual tampouco a aura sobrevive (VII 355 ss.). Como Novalis, aliás: "Quem está infeliz no mundo de agora, quem não encontra nada do que procura[4] — ele vai para o mundo dos livros e dos artistas — na Natureza — esta eterna *Antigüidade* e *Modernidade* ao mesmo tempo — e vive nesta *ecclesia pressa* do mundo melhor. Decerto ele encontra aqui, uma amante e um amigo — Uma pátria e um Deus" (W II 637). Já Benjamin, por sua vez, no seu ensaio sobre Kafka, afirmou: "é uma tempestade que sopra do fundo do esquecimento. E o estudo é a corrida a cavalo que vai contra ela. [...] É para trás que leva o estudo que transforma a existência em escrita. [...] A porta da justiça é o estudo" (II 436 s.). É no estudo, que

1) Stierle, op. cit., p. 242. Cf. ainda quanto ao tema do mundo como escrita em Benjamin: E. Bloch, "Erinnerungen an Walter Benjamin", in: *Der Monat*, XVIII, n. 216, 1966, pp. 38 s.

2) P. Szondi, "Nachwort", in: W. Benjamin, *Städtbilder*, op. cit., p. 95. Ou seja, no *Passagen-Werk*, tal como podemos contemplá-lo atualmente, vemos uma obra inacabada, mas sobretudo uma obra aberta que estava fadada a permanecer um "*work in progress*" mesmo depois de concluída.

3) Id., p. 97.

4) A definição do melancólico.

galopa em direção ao passado, que, tanto Benjamin quanto Novalis, encontraram as suas pátrias; transformando as suas vidas em escrita, eles construíram um novo lar. Metamorfose singular que, no caso de Benjamin, implicava uma construção da vida por meio da "salvação" dos mortos — do deixado de lado, dos detritos e ruínas. Assim como ele, numa das suas imagens do pensamento, percebera uma estreita conexão entre o narrar e o curar (IV 430), do mesmo modo o estudo significa uma cura — só que uma cura "cósmica", uma salvação do passado, uma redenção dos seus sonhos, uma "volta" à origem, ou seja, um rejuvenescimento. Como o próprio Benjamin afirmou na sua interpretação do "A aldeia mais próxima" de Kafka: "Para aqueles, como para os velhos, para quem a vida se transformou numa escrita, que eles leiam esta escrita apenas de trás para frente. Só assim eles encontram-se a si mesmos e só assim — na fuga do presente — eles podem compreendê-la" (II 1255, VI 530).

ANEXO

PALAVRA E IMAGEM NA OBRA DE WALTER BENJAMIN: ESCRITURA COMO CRÍTICA DO *LÓGOS*

> Método deste trabalho: Montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo: não os inventariar, mas, antes, fazer-lhes justiça do único modo possível: utilizando-os. (V 574)

Esse conhecido fragmento de Walter Benjamin, extraído do seu *Passagen-Werk*, remete-nos direto ao coração do problema que pretendo discutir aqui. Benjamin faz nessas linhas uma série de afirmações que de um certo modo rompem com a tradição tanto historiográfica como também de textos ditos filosóficos. A primeira frase já dá mostras da radicalidade do seu projeto: ele teria um método "emprestado" do cinema e da literatura, a saber, o método da *montagem* com a sua evidente referência ao princípio da colagem, que também deixara suas marcas profundas nas artes plásticas, como se vê nas obras da fase sintética do cubismo ou dos artistas pertencentes ao movimento dadá. Com o recurso a esse método, Benjamin estava recuperando uma longa tradição — sobretudo aquela fundada pelos primeiros românticos Friedrich Schlegel e Novalis. Essa tradição tinha como um dos seus principais elementos constituintes a crítica do *sistema* filosófico. Benjamin deu continuidade a essa crítica na medida em que ele pôs em cheque os *limites* entre a exposição historiográfica e a literária: desse modo ele, na verdade, implodiu a própria estrutura representacionista do conhecimento. Ao invés do registro do argumento lógico e da exposição linear do discursivo, Benjamin apela para a exposição fragmentária e para uma temporalidade pontual, vinculada ao registro do *visual* — entenda-se: da montagem. Em suma, Benjamin opõe nesse fragmento o *discursivo* e o *imagético*, o registro do *Sagen* (dizer) e o do *Zeigen* (mostrar). Essa série de oposições poderia ainda ser desdobrada na polaridade entre o narrativo[1]

1) Benjamin, como é conhecido, foi não apenas o autor de uma influente teoria da narração (no seu ensaio sobre Lesskow, II 438-465), como também diagnosticou a

e o visual ou pictórico. Benjamin não pretende no seu *Trabalho das Passagens* *recontar* a história do século XIX, mas sim *mostrá-la*. Ele ainda esclarece que essa *ex-posição* (no sentido forte do termo *Dar-Stellung*, que também significa representação teatral: montagem[2]) não visa nem a descoberta de eventuais verdades ("Eu não vou furtar nada de valioso", ele afirma), nem tampouco atingir alguma formulação universalizante — o fim que normalmente se espera de qualquer análise científica. Benjamin não pretendia *mostrar* os "grandes feitos" do período enfocado, mas sim os seus "trapos e lixos". Esse princípio também constitui de um modo geral nos seus trabalhos um elemento central dentro do seu método. Por que expor justamente os "dejetos" de uma época, qual é o valor "heurístico" que estaria por detrás dessa escolha?

A lista dos temas que o seu *Passagen-Werk* deveria tratar — a obra, vale lembrar, ficou inacabada — dá uma mostra do que seriam para Benjamin esses "restos" da História, através dos quais ele *exporia* o século XIX (eu cito selecionando alguns itens): "Passagem, *magasins de nouveauté*, moda, catacumbas, demolições, queda de Paris, a monotonia, lutas de barricada, construção de ferro, reclame, o *intérieur*, a marca, Baudelaire, o *flâneur*, prostituição, jogo, as ruas de Paris, *Panorama*, espelho, tipos de iluminação, Marx, a fotografia, a boneca, o autômato, a bolsa, litografia, o Sena...". *Lumpen*, *Abfall* (lixo)... mas, antes de tudo, uma série de fenômenos que não deveriam apenas ser elencados, mas sim *utilizados*, organizados num quadro (*tableau*) "vivo", numa montagem. Para Benjamin esses fenômenos adquirem valor pelo fato de eles expressarem a História de modo mais intenso e complexo que os tradicionais *topoi* da exposição historiográfica que se deixariam, por assim dizer, domar e encaixar

---

impossibilidade de se manter esse registro dentro da modernidade (cf. também os seus ensaios sobre Kafka [II 409-438] e Proust [II 310-324]).

2) A montagem, no sentido dramático do termo, não pode ser aproximada da noção de "montagem" tal como nós vimos no fragmento do *Passagen-Werk* sem certas mediações. Na montagem (de origem cubista, dadaísta, surrealista) que Benjamin emprega como método de exposição historiográfica, trata-se de uma imagem *paralisada* e não em movimento, como na montagem teatral. Por outro lado, é interessante se manter a analogia entre a metáfora de origem meramente pictórica que Benjamin utiliza e a teatral (ligada ao conceito de *Darstellung*), na medida em que já na discussão semiótica do século XVIII esses dois paradigmas (o da imagem pictórica e o da montagem teatral) foram ora confrontados e colocados como opostos, no sentido do *paragone* (da competição entre as artes), ora postos lado a lado em contraposição ao registro do discursivo (da cadeia linear e racional das palavras enquanto signos arbitrários). Nesse último sentido, vê-se a unidade da Montagem (tanto como elemento das artes plásticas como do teatro) como um meio de *mostrar* ao invés de *dizer* algo. No que tange ao confronto entre a imagem paralisada e a em movimento, vale notar ainda que para alguns teóricos do século XVIII (como Dubos), o teatro não era nada mais do que uma seqüência de quadros. Por outro lado, Benjamin, como as suas reflexões sobre o cinema nos mostram, também foi um teórico (apaixonado) da imagem em movimento.

harmoniosamente numa seqüência homogênea, a qual Benjamin procura justamente implodir através do seu método.[3] Ao invés da narração dos "grandes fatos e feitos históricos/heróicos", Benjamin elege a exposição dos fenômenos *extremos*[4] da época visada. Num gesto semelhante ele elege uma estética do *choque* e não uma estética do belo.[5]

A sua valorização do imagético na exposição da história — e também da filosofia, vale acrescentar[6] — levou-o a formular a também conhecida teoria das "imagens dialéticas". Com essa teoria Benjamin não apenas fundou uma concepção forte de exposição (*Darstellung*) histórica — em oposição ao registro da *re-presentação* — na qual interagem palavras e imagens, como também apagou outra fronteira que tradicionalmente conduzia a escrita discursiva do historiador: a fronteira entre o agente da

---

3) Benjamin com a sua postura historiográfica vai contra e visa desmontar o que ele denominou, entre outras fórmulas, como sendo "a falsa aparência da totalidade". Ao invés do princípio totalitário hegeliano "O todo é o real", Benjamin tenta salvar o particular da "onipotência" do Todo. Também essa "querela entre o todo e o particular" deixa-se retraçar ao século XVIII e à fundação da Hermenêutica, que justamente tem na sua base o famoso modelo do círculo do processo de conhecimento: a determinação recíproca entre o particular e o geral. Heidegger, numa passagem famosa do seu *Sein und Zeit*, afirmou que o importante não é como se *sai* desse círculo hermenêutico (tarefa impossível), mas sim *como* se entra nele. Essa *boutade* aparentemente inofensiva, promove, na verdade, uma importante virada na compreensão do processo do conhecimento. A "verdade" passa a ser vista de um ponto de vista *modal*: o que importa é a posição do *observador*. Benjamin, por sua vez, com a sua solução, tentou confrontar-se com o círculo hermenêutico via o seu *pólo material*: o que importaria seria a salvação do particular, *mostrá-lo*. O elemento topo-gráfico do conhecimento, como ainda veremos, ele também soube valorizar como poucos.

4) Benjamin já estabelecera uma teoria da exposição filosófica a partir dos "extremos" na introdução do seu livro sobre a origem do drama barroco alemão. Nessa introdução ele afirma que apenas através dos extremos pode-se realizar a tarefa de mediação entre o universo dos fenômenos e o mundo das Idéias. O "trabalho do conceito" consiste justamente em retirar elementos destes fenômenos do seu "contexto de aparência", para serem salvos no "reino das Idéias". É exatamente por isso que os elementos destacados pelo conceito não representam um simples acumular de fatos (ou um *Inventarisieren*, na linguagem do *Passagen-Werk*), nem tampouco deve-se ver os conceitos nas indicações mais gerais da linguagem: "O empírico [...] é tanto mais penetrado, quanto melhor ele pode ser visto como um extremo. O conceito parte dos extremos" (I 215). O pesquisador deve ter em mira, portanto, para Benjamin, o estudo dos extremos se ele quiser delinear os contornos de uma Idéia.

5) É evidente que o conceito de *belo* deve ser visto na obra de Benjamin ao menos de dois pontos de vista bem distintos. Por um lado esse conceito ocupa um lugar central na sua estética (cf. o seu ensaio sobre o *Wahlverwandtschschaften* de Goethe [I 123-201] e a introdução do seu livro sobre o *Trauerspiel* [I 207-237]), mas por outro, Benjamin opõe-se à concepção clássica que conectava o belo à harmonia e a uma visão organicista do simbólico. Cf., quanto a esse ponto, sobretudo o corpo da obra sobre o *Trauerspiel* (I 238-409) e os seus ensaios sobre Baudelaire (I 509-653).

6) A teoria da exposição filosófica encontra-se sobretudo na já mencionada introdução do seu *Trauerspielbuch*, na qual ele discutiu a importância do método tratadístico — que ele compara a um mosaico, isto é, a uma *montagem de cacos* — na sua oposição à falsa totalidade visada pela exposição sistemática.

história e o responsável pelo seu relato. Ou seja, agora já não há mais espaço para a figura (positivista, diríamos hoje, historicista, afirmava Benjamin) do historiador como um narrador onisciente e imparcial.

> Não é que o passado lance a sua luz sobre o presente ou que o presente lance a sua luz sobre o passado, mas, antes, imagem é aquilo onde o ocorrido encontra-se com o agora como num raio formando uma constelação. Em outras palavras: Imagem é a dialética em suspensão. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética: não de natureza temporal, mas *imagética*. Apenas imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas.

> *Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesnen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern* bildlicher *Natur. Nur dialektische Bilder sind echt geschichtliche, d. h. nicht archaische Bilder.* (V 578, grifo M.S-S.)

Vale a pena destacar alguns pontos centrais dessa passagem:
1) A noção de *"constelação"* como resultado do encontro do *"Gewesene"* (ocorrido) com o *"Jetzt"* (agora). A constelação seria o nome tanto da imagem resultante desse encontro como também da imagem através da qual a *exposição histórica* deveria ocorrer. A sua recepção, portanto, que de certo modo "confunde-se" com a sua criação, dar-se-ia no registro da *imediaticidade*, que, como já destaquei, caracteriza tradicionalmente a recepção *visual* e não a discursiva.
2) Essa relação entre o agora e o ocorrido é descrita como sendo não apenas *bildlich* (imagética), mas dialética; como Benjamin formula de modo lapidar: "a imagem é a dialética paralisada". Essa imagem teria portanto para esse autor uma grande carga de *tensão*, poderíamos ainda dizer, de *vivacidade*.[7] Daí por que essas imagens não devem ser

7) O conceito de *vivacidade* é central na nossa discussão. Ele remete ao termo da retórica clássica *enárgeia* que tem como uma das suas traduções latinas o termo *evidentia* e significa "pôr diante dos olhos". Na tradição clássica o discurso seria tanto mais capaz de atingir o seu efeito (o convencimento do ouvinte), na medida em que ele conseguisse esse efeito de vivacidade — assim lê-se, entre outros autores, em Longino, Quintiliano, Lessing, Diderot e Batteux. Portanto não constitui um paradoxo o fato de em Benjamin a imagem ser caracterizada ao mesmo tempo como "paralisada" e vivaz. O seu objetivo é justamente, como na *enárgeia*, o *mostrar*, o "por diante dos olhos". Vale destacar, no entanto, a diferença básica de Benjamin com relação à semiótica do século XVIII: para Benjamin não existe algo como uma presença originária que deveria ser reconstituída no ato da recepção; antes para ele, nas palavras de Bettine Menke, "*Imediaticidade* denomina uma forma de construção do sentido outra, que não a 'sígnica', na qual não existe um sentido independente do material, dos significantes e do seu movimento". *Sprachfiguren*, München: Fink, 1991, p. 41.

confundidas com as "arcaicas". Benjamin descarta com essa ressalva uma série de outras teorias da imagem histórica: aquelas imagens da tradição da *Lebensphilosophie*, as da fenomenologia de Heidegger, a teoria dos arquétipos de Jung, mas também, poderia-se especular, ele contrapõe-se à concepção de imagem da "moderna" história da arte com os seus conceitos de "Stil" (estilo, V 577) e "Typus".[8]
3) A teoria das imagens envolve em Benjamin tanto a noção "puramente" visual, de constelação, como também a de "possibilidade de leitura" (*Lesbarkeit*). As imagens do ocorrido encontrar-se-iam com as do agora apenas num determinado momento em que elas passariam a ser "legíveis" (V 577). Ou seja, Benjamin visa vincular na sua teoria das imagens o princípio da expressão *imagética* direta, imediata, com o da comunicação via *leitura*, isto é, com o princípio linear do *lógos*, que se mediatiza através de signos arbitrários e de modo extenso no tempo. Para Benjamin, afirmar que o ocorrido pode ser lido equivale a dizer que num determinado agora (único) torna-se possível a formação de uma imagem-constelação.[9] Na formulação dessa teoria da recepção e montagem da história, o conceito de *leitura* também sofre uma redefinição: ele incorpora o elemento *Bildhaft* (imagético) da escrita; a escritura passa a ser vista como um *corpo*, um material com um status "gnoseológico".

Com essa concepção de escritura, Walter Benjamin investiu contra a tradição filosófica e o seu conceito de representação. Para ele a escritura

8) Vale lembrar que pela mediação de Hofmanstahl, Benjamin tentou sem sucesso uma aproximação com o grupo de historiadores da arte articulado em torno de Warburg (a dita "escola iconológica" ou "de Warburg"). Também essa recusa por parte dos historiadores da arte de o aceitarem entre os seus pares fez com que Benjamin mantivesse a sua postura tensa, entre as diversas disciplinas e métodos. Quanto à relação de Benjamin e de sua obra com o círculo de Warburg, cf. Wolfgang Kemp, "Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft", in: B. Lindner (org.), *Links hatte noch alles sich zu enträtseln...": Walter Benjamin im Kontext*, Frankfurt a.M., 1978, pp. 224-257; Jochen Becker, "Ursprung so wie Zerstörung: Sinnbild und Sinngebung bei Warburg und Benjamin", in: Willem van Reijen (org.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, pp. 64-89; Michael Diers, "Von der Ideologie-zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissancen", in: Andreas Berndt (org.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin, 1992, pp.19-39; Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen, 1987; Claude Imbert, "Le présent et l'histoire", in: H. Wismann (org), *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., pp. 743-792; Momme Brodersen, "'Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert scheint...'. Walter Benjamin und das Warburg Institut: einige Dokumente", in: H. Bredekamp, M. Diers et al. (org.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Winheim, 1991, pp. 87-94, e Martin Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Baden-Baden, 1985.

9) Cf. Irving Wohlfarth, "'Was nie geschrieben wurde lesen'. Walter Benjamins Theorie des Lesens", in: Uwe Steiner (org.), *Walter Benjamin, zum 100. Geburtstag*, Bern etc., 1992, pp. 297-344.

encerra algo *corpóreo*, denso (*dicht*), vale dizer, imagético. Antes dele esses elementos da escritura só haviam sido ressaltados dessa forma por Mallarmé. As colagens cubistas e dadá, a que me referi, também serviram para redimensionar o valor da escritura como uma configuração hieroglífica — ela atua nessas obras como um instrumento na desmontagem do aparelho de representação. Assim como Mallarmé revolucionou a poesia ao incorporar nela o elemento espacial (imagético-corpóreo) da página branca — explodindo desse modo o *muro* que o conceito constrói em torno da linguagem (cf. IV 18), como que "vazando" o duto negro da escrita em eterno luto pela inexorável *perda* do seu objeto visado —, por sua vez, os cubistas e "dadaístas" com suas colagens de textos de jornal nas telas abalaram definitivamente a base da representação ilusionista que tivera sua formulação máxima com a perspectiva renascentista. Essa representação "em perspectiva" enquadrava o mundo na grelha de uma pirâmide, cujo cume era cingido pelo ponto de fuga. Não há mais espaço para uma tal hierarquia. Resumindo: assim como Mallarmé pôs em questão a linearidade como princípio ordenador da poesia, esses artistas, através da incorporação da colagem e de elementos escritos, superaram a concepção de uma recepção ilusionista (e imediata) da pintura. Benjamin, por sua vez, trouxe essa "filosofia da escritura" para o campo da filosofia e da historiografia.

Ele também lidou com a questão da relação entre a linguagem e as imagens nos seus textos, mais especificamente de filosofia da linguagem, na sua teoria da alegoria e em algumas das suas críticas literárias. No seu ensaio de 1916 "Über Sprache Überhaupt und über die Sprache des Menschen" ("Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens", II 140-157), Benjamin parte da discussão da linguagem como unidade de imediaticidade, *Unmittelbarkeit*, e infinitude, *Unendlichkeit*, e tenta desdobrar essa concepção com base no primeiro capítulo do *Gênese*. A palavra divina seria a palavra originária, criadora, a partir da qual se teria desenvolvido a linguagem nomeadora de Adão e a linguagem "pós-paradisíaca": "a palavra humana é o nome das coisas" (II 150). Com essa teoria abertamente esotérica, Benjamin colocara-se em confronto com as modernas tentativas de definição das palavras em termos da sua arbitrariedade e da sua função comunicativa.[10] "Die Sprache gibt niemals *bloße* Zeichen" ("A língua nunca fornece *simples* signos", II 150), ele afirmou. A língua concebida como meio meramente instrumental era o

10) Cf.: "Diese Ansicht ist die bürgerliche Auffassung der Sprache, deren Unhaltbarkeit und Leere sich mit steigender Deutlichkeit im folgenden ergeben soll. Sie besagt: Das Mittel der Mitteilung ist das Wort, ihr Gegenstand die Sache, ihr Adressat ein Mensch." "Essa visão é a concepção burguesa da linguagem, cuja instabilidade e cujo vazio demonstrar-se-á no que segue de modo cada vez mais exato. Ela afirma: O meio da comunicação é a palavra, seu objeto a coisa, seu receptor uma pessoa", II 144.

que ele já então não admitia. Benjamin descreve nesse texto a linguagem meramente comunicativa e servidora do sentido como sendo a "última etapa" da linguagem depois da "queda" do Paraíso: "Der Sündenfall ist die Geburtsstunde des *menschlichen Wortes*" ("O pecado original é o momento do nascimento da *palavra humana*", II 153). As palavras tornam-se agora "simples signos", ou seja, ocorre a tripartição do signo.

Para além dessa exposição nos moldes das filosofias da linguagem do século XVIII (e a presença de Hamann que Benjamin cita é uma referência central para a compreensão desse texto), é possível fazer uma leitura mais estrutural do conceito de palavra defendido aqui, sobretudo levando-se em conta o penúltimo parágrafo que fala da íntima relação entre o "lado simbólico da linguagem" e o seu elemento sígnico. A linguagem conteria uma *tensão* entre uma força centrípeta — não comunicativa, auto-referencial, imediata na medida em que não mediatiza nada — e uma centrífuga — a palavra como mero meio de comunicação e de transporte de uma mensagem.

No seu texto "Lehre von Ähnlichen" ("Doutrina das semelhanças") do início dos anos 30, Benjamin retoma vários dos elementos da doutrina neoplatônica que percebia o mundo como "uma cadeia de seres", uma teia de analogias, enfim, como um dos modos da revelação da palavra divina ao lado do texto bíblico.[11] Benjamin defende aí a conhecida tese da

11) Esse modelo, como é conhecido, é o mesmo que estava na base do método iconológico e que foi reavivado pelas obras, entre outros, de Cassirer e Panofsky. Cf., para um resumo dessa concepção neoplatônica do mundo e da linguagem, E.G. Gombrich, "The Visual Image in Neo-Platonic Though", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, pp. 163-192. Quanto à iconologia em si como continuidade dessa tradição — a saber, como continuidade da doutrina das diversas camadas de sentido do texto —, cf. Jean Arrouye, "Archäologie der Ikonologie", in: Andreas Beyer (org.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlim, 1992, pp. 29-39. Cf. ainda Horst Bredekamp "Götterdämmerung des Neuplatonismus", in: Andreas Beyer (org.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, op. cit., pp. 75-83. Esse capítulo da história da arte é essencial no nosso contexto, na medida em que a iconologia representa uma das grandes tentativas de continuidade da tradição dessa doutrina que unia a leitura do mundo à sua observação: a obra de arte seria tanto o resultado ou a *tradução intersemiótica* de um pré-texto, como também esse pré-texto seria ele mesmo uma escrita cifrada, isto é, uma manifestação cifrada da escrita divina. O olhar, na concepção iconológica, seria guiado tanto no sentido da *leitura* do texto "original", como também pela recepção imediata, *simbólica*, do Todo; nas palavras de Gombrich sobre esse elemento simbólico do olhar: "If we only apply our minds to them [sc. the sacred symbols of the esoteric tradition] we arrive at an *insight* which is at least to the *direct intuition* of ideas or essences, a more immediate path to the knowledge of ultimate truth than *discursive* reasoning could ever be" (op. cit., p. 172, grifo M.S-S.). Apesar de Benjamin se referir criticamente a essa tradição da intuição intelectual imediata das Idéias, é inegável a relação da sua obra com uma dualidade do olhar, isto é, a presença do simbólico, *apesar* ou justamente como *pendant* da sua teoria da alegoria, dualidade essa que permanece absolutamente atual.

existência de "semelhanças não-sensíveis" entre as palavras e as coisas, e procura reavivar a teoria onomatopaica da linguagem que, com raras exceções, foi criticada desde o Iluminismo — como numa conhecida passagem do *An Essay concerning Human Understanding* de Locke. Novamente aqui neste texto, Benjamin reafirma que o "lado mágico da linguagem" não existe independentemente do seu lado "semiótico":

> Essa dimensão mágica, se se quiser, da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica. Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem. O texto literal da escrita é o único e exclusivo fundamento sobre o qual pode formar-se o quebra-cabeça. O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago. Mas, como essa semelhança extra-sensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra *leitura*, em sua significação profana e mágica.[12]

Essa leitura mágica é aquela que consegue perceber de imediato, como na doutrina da imagem-símbolo neoplatônica, a "representação do irrepresentável".[13] Benjamin, no entanto, não se limita a essa doutrina: ele nota a coexistência do sistema sígnico ao lado do "simbólico" (no sentido neoplatônico, renascentista deste termo) governando a leitura tanto do mundo como das letras. Na sua filosofia, vê-se ao mesmo tempo uma "gramatização" do mundo (o mundo torna-se escritura para o observador) e uma leitura da escrita que incorpora o seu elemento imagético, corpóreo. Portanto, a teoria benjaminiana do lado simbólico da linguagem leva — paradoxalmente — à sua teoria da alegoria.

O desdobramento — na verdade, apenas na aparência aporético[14] — dessa teoria benjaminiana do símbolo deságua, portanto, na elaboração da sua teoria da alegoria. Aqui também reencontramos a crítica da linguagem como "mero signo", como mera comunicação de sentido. Há uma complementaridade na função desses dois conceitos (símbolo e alegoria) no "sistema" benjaminiano.

12) "A doutrina das semelhanças", in: W. Benjamin, *Obras escolhidas,* v. I, ed. cit., p. 112 = II 208 s.

13) Gombrich, op. cit., p. 172.

14) Como Alfred Hirsch ressaltou com razão, é apenas com os pais do classicismo alemão Goethe e Schiller que o Símbolo toma o sentido de uma totalidade orgânica: segundo o modelo do significante como sinédoque de um todo. Na visão renascentista e humanista o Símbolo não se deixa diferenciar da Alegoria: em ambos os conceitos a escrita tem uma função central, ela é concebida como hieróglifo, como um jogo entre imagens e *lógos.* Cf. as próprias observações de Benjamin no *Trauerspielbuch.* Cf. A. Hirsch, *Der Dialog der Sprachen*, Munique: Fink, 1995. Cf. ainda Sörensen, *Symbol und Symbolismus in den ästheischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, ed. cit.

Como vimos, a teoria das semelhanças não-sensíveis baseava-se numa visão neoplatônica da linguagem: ela criticava a concepção tradicional da linguagem afirmando a existência de um sentido "mais profundo" que iria *além* do sentido lógico-comunicativo. Por sua vez, a teoria da alegoria envolve uma crítica da concepção comunicativa da linguagem justamente na medida em que ela radicaliza a noção da linguagem como convenção. Como Benjamin o expressou de modo feliz, isso ocorre na medida em que ela (a alegoria) revela justamente o caráter *escritural* da linguagem. O tempo que comanda a alegoria é o oposto do *Jetzt der Erkennbarkeit* ("agora da conhecibilidade"), ele é a expressão mesma da *distância* entre o "ser imagético e o representar [*Bedeuten*, significar]" (I 342). Ao invés da redenção contida na imediatez do símbolo, a alegoria *apresenta* (de modo dêitico) a *facies hippocratica* (doente) da história. No *Trauerspielbuch*, o pecado capital, *Sündenfall*, a Queda representa a hora do início dessa linguagem abismal da alegoria: a alegoria não seria nada mais do que a eterna consciência dessa "Queda" (I 343, 407), consciência da inexistência de uma origem primeira, inaugural, de uma pátria, um *topos* absoluto que fornecesse um sentido pleno para a linguagem. A alegoria barroca estrutura-se como um jogo com essa "perda". *Trauerspiel*, tragédia em alemão, sobretudo no sentido da tragédia barroca, significa exatamente isso: jogo (*Spiel*) de luto (*Trauer*). A alegoria como antípoda à concepção "clássica" (goethiana) do símbolo e da visão de mundo como uma totalidade fechada — em que haveria uma ligação direta, imediata, não problemática com as últimas verdades divinas — comporta na verdade uma tensão entre essa perda da linguagem paradisíaca do símbolo e a "instituição" da linguagem decaída. A alegoria é um *jogo* entre o elemento imagético-simbólico da linguagem e o seu "lado" semiótico; a sua diferença com relação à "concepção burguesa da linguagem" é, justamente, a afirmação da *impossibilidade* de comunicação transparente com a verdade.[15] Daí o culto barroco do hieróglifo — típico da tradição neoplatônica que Benjamin descreve tão bem no seu livro sobre o *Trauerspiel*, sobretudo com base na obra de

15) Mas em Benjamin, vale reafirmar, a doutrina do elemento simbólico da linguagem já aponta para o limite dessa concepção da linguagem i-mediata. A sua teoria do símbolo e a da alegoria não podem ser vistas, portanto, como antípodas, mas sim devem ser lidas como complementares: uma reafirma a outra, acentuando apenas o pólo oposto da tensão inerente à linguagem. A teoria da alegoria acentua o ponto de vista da fragmentação da comunicação, da impossibilidade de uma comunicação direta; o ponto de vista simbólico acentuaria a imediaticidade contida mesmo dentro da linguagem dos signos. A originalidade da filosofia de Benjamin está justamente nesse jogo entre os diversos "pontos de vista" com os quais ele aborda uma mesma questão: ou seja, ele mostra de modo performático como, de dentro de um discurso lastrado nos *signos arbitrários*, pode-se *apontar* para diversos aspectos do tema enfocado, desenhando assim um campo de forças, vale dizer: uma constelação.

Marsilio Ficino. No hieróglifo a escrita tende para a *imagem*, assim como a imagem tende para a *escrita* (I 351). Como Benjamin afirma, o ideal de conhecimento do barroco tem a sua suma na imagem escrita: "Quase como na China, é como se uma tal imagem fosse não signo do que deve ser sabido, mas antes um objeto em si mesmo digno de ser conhecido" ("Fast gleich sehr wie in China ist es als ein solches Bild nicht Zeichen des zu Wissenden allein sondern wissenwürdiger Gegenstand selbst", I 360).[16]

Essa concepção hieroglífica da linguagem Walter Benjamin como que "contrabandeou" para o campo da filosofia e da historiografia. Desse modo ele procurou fundar um novo modo de exposição (*Darstellung*) para as ditas ciências humanas. Mas evidentemente a sua revolução vai mais longe: ela implica uma mudança nas próprias concepções de saber e de objeto dessas ciências. Pois, como já sugeri, com Benjamin a escritura assume um papel central, incompatível com a concepção tradicional de ciência que via nessa escrita um simples meio, um instrumento neutro. Com esse autor o conhecimento assume-se como *speech act,* para falar com Austin: ou seja, Benjamin percebe a escritura, da filosofia e a da sua irmã, a historio-grafia, como uma *construção*, uma obra na qual confluem indivíduo e história — num *agora* que rompe, de um só golpe, com a tradicional concepção de conhecimento (lógico-linear) e linguagem como meras re-presentações e *mimesis* de uma realidade estática, assim como com a visão linear da história.

Benjamin, portanto, encampou a imagem na sua escritura por diferentes caminhos: na sua teoria das imagens dialéticas, na sua escritura repleta de imagens (cf. a nona tese "Sobre o conceito da História"), na sua teoria da alegoria, dos hieróglifos e da escritura barroca, na sua escritura performática que incorpora diversos *pontos de vista* (muitas vezes dentro de um mesmo texto), traçando um percurso tenso, não-linear, uma constelação ou, se se preferir, um leque de perspectivas iluminando um mesmo ponto. A sua obra constitui nesse sentido um conjunto de imagens a serem lidas, interpretadas e até decifradas. Ela exige uma leitura lenta, refletida, dos seus *Denkbilder*, imagens do pensamento, mas também, imagens para pensar.

16) Essa mesma valorização do elemento material da linguagem — desta feita do seu material sonoro e não escritural — pode ser reencontrada no seu elogio da concepção surrealista da linguagem que, segundo ele, visava uma tal interpenetração entre "som e imagem, imagem e som", "Laut und Bild, Bild und Laut", que no fim não haveria mais o espaço para "o centavo 'sentido'", "den Groschen 'Sinn'" (II 296).

BIBLIOGRAFIA

a) Legenda das abreviações utilizadas:

I -BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (org.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, v. I: *Abhandlungen*, 1974.

II -BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, v. II: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, 1974.

III -BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, v. III: *Kritiken und Rezensionen*, 1972.

IV -BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, v. IV: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, 1972.

V -BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, v. V: *Das Passagen-Werk*, 1982.

VI -BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, v. VI: *Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, 1985.

VII -BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, v. VII: *Nachträge*, 1989.

B -BENJAMIN, Walter, *Briefe*, G. Scholem e T.W. Adorno (org.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978.

Br -BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe*, Christoph Gödde e Henri Lonitz (org.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, v. I: 1910-1918, 1995; v. II: 1919-1924, 1996.

KA -SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Ernst Behler (org.). v. I, II, VIII, X, XI, XII, XIII, XVI, XVII, XVIII, XIX, München/Paderborn/Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, 1958 ss.

KSF -Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften und Fragmente,* Müchen, Paderborn, Wien u. Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh, 1988 (v. III: *Kritische Schriften und Fragmente [1803–1812]).*

LN -SCHLEGEL, Friedrich, *Literary Notebooks 1797-1801*, Hans Eichner (ed.), London: University of London/ The Athlone Press, 1957.

W -NOVALIS, *Werke, Tagebücher und Briefe,* H.-J. Mähl e R. Samuel (org.). v. I-III. München: Karl Hanser Verlag, 1978 ss.

b) Referências abreviadas das obras de Walter Benjamin:

Kunstwerkaufsatz = "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit" ("A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica")

Sprachaufsatz = "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" ("Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens")

Trauerspielbuch = *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*Origem do drama barroco alemão*)

Wahlverwandtschaftenessay = "Goethes *Wahlverwandtschaften*" ("*As Afinidades eletivas* de Goethe")

c) Demais obras de Walter Benjamin:

______, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, M. Seligmann-Silva (trad., pref. e notas), São Paulo: Iluminuras/ EDUSP, 1993.
______, *Origem do drama barroco alemão*, Sérgio Paulo Rouanet (trad., pref.). São Paulo: Brasiliense, 1984.
______, *Obras escolhidas*, v. I, *Magia e técnica, arte e política*, S.P. Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense 1985.
______, *Obras escolhidas*, v. II, *Rua de mão única*, R.R. Torres F. e J.C.M. Barbosa (trad.), São Paulo: Brasiliense, 1987.
______, *Obras escolhidas*, v. III, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista (trad.), São Paulo: Brasiliense, 1989.
______, *Diário de Moscou*, H. Herbol (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
______ e SCHOLEM, Gerschom. *Briefwechsel*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.
______ e Theodor W. Adorno, *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994.

d) Demais obras dos românticos alemães e de seus contemporâneos:

FICHTE, Johann Gottlieb, *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*, in: *Sämmtliche Werke*, I.H. Fichte (org.), Berlin: Walter de Gruyter & Co., v. I, 1971.
______, *A doutrina da ciência de 1794*, in: *Fichte*, Rubens R. Torres Filho (trad.), São Paulo: Abril, 1980. (Col. "Os Pensadores".)
GOETHE, *Schriften zur Literatur II*. Berliner Ausgabe, Aufbau-Verlag, 1984.
______, *Wilhelm Meister Lehrjahre*, München, 1979.
______, *West-Oestlicher Divan. Werke*, v. II. Hamburger Ausgabe. 6.ed, 1962.
______, *Werke. Hamburger Ausgabe*, München: Hanser, 1989.
HAMANN, *Vom Magus im Nordem und der Verwegenheit des Geistes. Ausgewälte Shriften*, Stefan Majetschak (org.), 2.ed., Bonn: Parerga, 1993.
HEGEL, G.W, "Das ältest Systemprogramm des deutschen Idealismus," in: *Frühe Schriften. Werke*, v. I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
HERDER, *Über die neuere deutsche Literatur. Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur Literatur 1*, R. Otto (org.), Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 1985.
HÖLDERLIN Friedrich, *Werke, Briefe, Dokumente*, 4.ed., München: Winkler Verlag, 1990.
HUMBOLDT, Wilhelm von, "Latium und Hellas", in: *Werke in fünf Bänden*, Andreas Flitner e Klaus Giel (org.), Band 2, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 4. ed., 1986.
KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Karl Vorländer (org.), Hamburg: Felix Meiner, 1959.
MORITZ, Karl-Philipp, "Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten — An Herrn Moses Mendelssohn", in: *Werke*, Horst Günther (org.), v. II: *Schriften zur Kunst und Mythologie*, 2.ed., Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1993, pp. 543-548. ("Sur le concept de l'achevé en soi," Philippe Beck [trad.], in: *Poe&sie*, n. 52, 1990, pp. 35-39.)

Mythologie der Vernunft. Hegels »ältestes Sytemprogramm des deutschen Idealismus«, Christoph Jamme e Helmut Schneider (org.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
NOVALIS, *Pólen*, Rubens R. Torres Filho (trad.), São Paulo: Iluminuras, 1988.
RITTER, Johann Wilhelm, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*, (Heidelberg, 1810), Hanau: Verlag Müller & Kiepenheuer, 1984.
SCHELLING, F.W.J., *System des transzendentalen Idealismus*, Hamburg, 1957.
SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*, in: *Sämtlich Werke*, v. XII , Leipzig, s.d.
SCHLEGEL, August Wilhelm, *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. I: *Sprache und Poetik*, Edgar Lohner (org.), Stuttgart, 1962.
______, *Vorlesungen über die schöne Litteratur und Kunst*, Heilbronn, 1884.
SCHLEGEL, Friedrich. "Über die Philosophie," in: *Athenäum, eine Zeitschrift*. 3 v. August W. Schlegel und F. Schlegel (org.), Nachdr.d. Ausg. 1798-1800, 1983. v. II. pp. 1-38.
______, *Lucinde*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1985.
______, *Schriften und Fragmente*, Ernst Behler (org.), Stuttgart, 1956.
SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Hermeneutik*, H. Kimmerle (org.), Heidelberg, 1974.
______, *Hermeneutik und Kritik*, M. Frank (org.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

e) Obras sobre Walter Benjamin:

ADORNO, Theodor W, "Caracterização de Walter Benjamin," F. Kothe (trad.), in: *Theodor Adorno; sociologia*, São Paulo: Ática, 1986. pp. 188-200.
______, "A l'écart de tous les courrants," in: *Le Monde*, 31.05.1969.
______, "Einleitung zu Benjamins Schriften," in: *Noten zur Literatur IV*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974.
______, "Nachwort", in: W. Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Fassung letzter Hand, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.
AGAMBEN, Giorgio, "Langue et histoire", in: H. Wismann (org.), *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Les Editions du Cerf, 1986. pp. 793-807.
ARENDT, Hannah, "Walter Benjamin: 1892-1940," in: *Homens em tempos sombrios*, D. Bottman (trad.), São Paulo: Companhia da Letras, 1987. pp. 133-176.
BECKER, Jochen, "Ursprung so wie Zerstörung: Sinnbild und Sinngebung bei Warburg und Benjamin", in: Willem van Reijen (org.), *Allegorie und Melancholie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992. pp. 64-89.
BERMAN, Antoine, "Critique, commentaire et traduction," in: *Po&sie*, n. 37, segundo semestre/1986. pp. 88-106.
BLOCH, Ernst, *Erbschaft dieser Zeit*, (1935) Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.
______, "Erinnerungen an Walter Benjamin," in: *Der Monat*, v. XVIII, n. 216, 1966.
BOLLE, Willi, "O crítico sem nenhum caráter," in: *Suplemento Cultural* (*O Estado de S. Paulo*) n. 37, 19.06.1977.
______, *Tableaux Berlinois; Walter Benjamin e a República de Weimar*. Tese de

Livre-docência apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, 1984.
______, "A modernidade segundo Walter Benjamin", in: *Revista da Universidade de São Paulo*, n. 5, jun. 1987.
______, "A modernidada como 'Trauerspiel'", in: *Revista de História*, n. 119, 1989.
______, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, São Paulo: EDUSP, 1994.
BOLZ, Norbert, "Des conditions de possibilité de l'expérience historique," C. Berner (trad.), in: H. Wismann, *Walter Benjamin et Paris*, Paris: Les Editions du Cerf, 1986. pp. 467-496.
BRODERSEN, Momme, "'Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert scheint...'. Walter Benjamin und das Warburg Institut: einige Dokumente", in: H. Bredekamp, M. Diers et al. (org.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Winheim, 1991. pp. 87-94.
BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *La raison baroque de Baudelaire à Benjamin*, Paris: Galilée, 1984.
BULLOCK, Marcus Paul, *Romanticism and marxism. The philosophical development of literary theory and literary history in W. Benjamin and Friedrich Schlegel*, New York: Peter Lang, 1987.
BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, 2.ed., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
______, "Benjamins 'Rettende Kritik'; vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik," in: *Germanische-Romanische Monatschrift*, n. 21, 1973. pp. 192-210.
CAMPOS, Haroldo de, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo: Perspectiva, 1977.
______, "Da tradução à transficcionalidade," in: *34 Letras*, n. 3, mar. 1989. pp. 82-95.
DERRIDA, Jacques, "Des tours de Babel," in: *aut-aut*, n. 189-190, maio-out. 1982. pp. 67-97.
DIECKHOFF, Reiner, *Mythos und Moderne. Über die verborgene Mystik in den Schriften Walter Benjamins*, Köln: Janus Presse, 1987.
DIERS, Michael, "Von der Ideologie- zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissancen", in: Andreas Berndt (org.), *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin, 1992. pp. 19-39.
DURZAK, Manfred, "Walter Benjamin und die Literaturwissenschaft," in: *Monatshefte für deutschen Unterícht, deutsche Sprache und Literatur.* v. LVIII, n. 3, 1966. pp. 217-231.
FERRIS, David (ed.), *Walter Benjamin. Theoretical Questions,* Standford: Standford Univ. Press, 1996.
FULD, Werner, *Walter Benjamin zwischen den Stühlen*, München-Wien: Hanser, 1979.
FÜRNKAS, Josef, "La 'voie à sens unique' weimarienne de Walter Benjamin," in: G. Raulet (org.), *Weimar ou l'explosion de la modernité,* Paris: Éditions Anthropos, 1984. pp. 255-271.
GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins; die unabgeschlossenheit des Sinnes*, Enke-Erlangen: Palm & Enke, 1976.
______, "Alegoria: que outro dizer?", exemplar mimeografado.
______, "Notas sobre as noções de Origem e Original em Walter Benjamin." In: *34 Letras*, n. 5/6, set. 1989. pp. 285-296.
______, "A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin," in: *Discurso*, n. 13, 1983. pp. 219-230.
______, *História e Narração em W. Benjamin*, São Paulo: Perspectiva, 1994.

GASCHÉ, Rodolphe, "Saturnine vision and the question of difference: reflections on W.Benjamin theory of language," in: *Studies in Twentieth Century Literature,* 1986 Fall; 11(1). pp. 133-162.
GEBHARDT, Peter, "Über einige Voraussetzungen der Literaturkritik Benjamins", in: *Walter Benjamin — Zeitgenosse der Moderne*, rönberg/Ts., 1976. pp. 71-93.
GEYRHOFER, F., "Magischer Materialismus," in: *Literatur und Kritik*, maio 1967. pp. 235-242.
GREFFRATH, Krista R., *Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins*, München: Fink, 1981.
GUILLONEAU, Jean, "Esquise d'un Portrait", in: *Critique* out./set. 1969. pp. 675-680.
HABERMAS, Jürgen, "Crítica conscientizadora ou salvadora — A atualidade de Walter Benjamin," B. Freitag e S.P. Rouanet (trad.), in: *Habermas: Sociologia*, São Paulo: Ática, 1980. pp. 169-206.
HIRSCH, Alfred, *Der Dialog der Sprachen. Studien zum Sprach- und Übersetzungsdenken Walter Benjamins und Jacques Derridas*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.
IMBERT, Claude, "Le présent et l'histoire", in: H. Wismann (org), *Walter Benjamin et Paris*, Paris: Les Editions du Cerf, 1986. pp. 743-792.
JANZ, Rolf-Peter. "Mythos und Moderne bei Walter Benjamin", in: K.H. Bohrer (org.), *Mythos und Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.
JAUß, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.
JAY, Martin, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escola de Frankfurt*, J.C. Curutched (trad.), Madrid: Taurus, 1986.
JESINGHAUSEN-LAUSTER, Martin, *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Baden-Baden, 1985.
JENNINGS, Michael W., *Dialectical images. Walter Benjamin's theory of literary criticism*, Ithaca/London: Cornell U. Press, 1987.
JIMENEZ, Marc, "Benjamin-Adorno; vers une esthétique négative", in: *Revue d'Esthétique*, n. 1, 1981. pp. 79-100.
KAISER, Gerhard, *Introdução à literatura comparada*, T. Alegre (trad.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
KAMBAS, Chrysoula, "Walter Benjamins Verarbeitung der deutschen Frühromantik," in: G. Dischner (org.), *Romantische Utopie — Utopische Romantik*, 1979. pp. 187-221.
KANY, Roland, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen, 1987.
KEMP, Wolfgang, "Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft," in: B. Lindner (org.), *Links hatte noch alles sich zu enträtseln...": Walter Benjamin im Kontext*, Frankfurt a.M.: Syndikat, 1978. pp. 224-257.
KITTSTEINER, H.P, "Walter Benjamin's historicism," in: *New German critique*, n. 39, outono 1986. pp. 179-217.
KOBRY, Yves, "Benjamin et le langage", in: *Revue d'Esthétique*, n. 1, 1981. pp. 171-176.

KONDER, Leandro, *Walter Benjamin. O marxismo da melancolia*, Rio de Janeiro: Campus, 1988.
KOTHE, Flávio, *Benjamin & Adorno: Confrontos*, São Paulo: Ática, 1978.
LADMIRAL, Jean-René, "Entre les lignes, entre les langues", in: *Revue d'Esthétique*, n. 1, 1981. pp. 67-77.
LÖWY, Michael, *Rédemption et Utopie, le judaisme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective*, Paris: P.U.F, 1988.
_____ e SAYRE, R., "Figures du romantisme anticapitaliste", in: *L'Homme et la Société*, n. 69-70, pp. 99-121, e n. 73-74, pp. 147-172.
MAN, Paul de, "Conclusions on W. Benjamin's 'The task of the translator'", in: *Yale French Studies*, n. 69, 1985. pp. 25-46.
MARKNER, Reinhard e WEBER, Thomas (org.), *Literatur über Walter Benjamin. Kommentierte Bibliographie*, Hamburg: Argument Verlag, 1993.
MAUTNER, Franz H., "Walter Benjamin. *Ursprung des deutschen Trauerspils*", in: *Die neueren Sprachen*, n. 38, 1930.
MAYER, Hans, "Walter Benjamin and Franz Kafka: Report on a constellation," G. Smith e T. Hamsen (trad.), in: G. Smith (org.), *On Walter Benjamin*, Cambridge M./London: MIT Press, 1988.
MENKE, Bettine, *Sprachfiguren. Name — Allegorie — Bild nach Walter Benjamin*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1991.
MENNINGHAUS, Winfried, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
_____ "Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seine Kritik," in: *Poetica*, n. 11, v. 3/4, 1980. pp. 421-442.
_____, *Schwellenkunde; Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
_____, "Science des seuils. La théorie du mythe chez Benjamin," in: H. Wismann (org.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris: Les Editions du Cerf, 1986. pp. 529-557.
_____, "Das Ausdruckslose. Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene", in: *Walter Benjamin. 1982-1940, zum 100. Geburtstag*, Uwe Steiner (org.), Bern (etc.): Lang, 1992. pp. 33-76.
MESCHONNIC, Henri, "L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive", in: H. Wismann (org.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris: Les Editions du Cerf, 1986. pp. 707-741.
MISSAC, Pierre, "De Baudelaire a Valéry", in: *Le monde*, 31.maio.1969.
_____, "Stefane Mallarmé et Walter Benjamin," in: *Revue de littérature comparée*, n. 70, v. 4-5, 1969. pp. 233-247.
_____, *Passage de Walter Benjamin*, Paris: Seuil, 1987. (Trad. em português: São Paulo: Iluminuras, 1998.)
MOSES, Stéphane, "Walter Benjamin und Franz Rosenzweig", in: *Deutsche Vierteljahreschrift für Literaturwissenschaft und Geistgeschichte*, dez. 1982. pp. 622-640.
_____, "L'idée d'origine chez Walter Benjamin", in: Wismann (org.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris: Les Editions du Cerf, 1986. pp. 809-826.
_____, "Brecht et Benjamin interprètes de Kafka," in: *L'Infinie*, 1984. pp. 62-86.
MUSIK, Gunar, "Die philosophische Programmschrift Walter Benjamins als semiotisches Programm," in: *Semiosis*, v. III, n. 8, 1983. pp. 32-47.

NÄGELE, Rainer, *Echoes of Translation. Reading between Texts*, Baltimore/London: The Johns Hopkins U. Press, 1997.
OPITZ, Michael, WIZISLA, Erdmut (org.), *Aber ein Sturm weht vom Paradies. Texte zu Walter Benjamin*, Leipzig: Reclam, 1992.
OPOLKA, Uwe. "Le même et la similitude: à propos de la conception de l'histoire de W.Benjamin," in: G. Raulet (org.), *Weimar ou l'explosion de la modernité*, Paris: Editions Anthropos, 1984. pp. 223-239.
PERRET, Catherine, "L'ange exterminateur", in: *L'écrit du temps*, n. 13, Paris, 1987.
RAULET, Gérard, "Avant-propos: Pour une archéologie de la post-modernité," in: G. Raulet (org.), *Weimar ou l'explosion de la modernité*, Paris: Editions Anthropos, 1984. pp. 7-20.
REICH-RANICKI, M., "Walter Benjamin: Der Literaturkritiker. Auf der Suche nach dem verlorenen Echo", in: *Die Zeit* 47, 24.11.1972.
REIJEN, Willem van, "L'art de la critique; l'esthétique politique de Walter Benjamin", in: H. Wismann (org.), *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Les Editions du Cerf, 1986. pp. 421-432.
ROCHLITZ, Rainer, "De la philosophie comme critique", in: *Revue d'Esthétique*, n. 1, 1981. pp. 41-59.
ROUANET, Sérgio P., *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
_____, *As razões do Iluminismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
SAGNOL, Marc, "Walter Benjamin entre une théorie de l'avant-garde et l'archéologie de la modernité," in: G. Raulet (org.), *Weimar ou l'explosion de la modernité*, Paris: Editions Anthropos, 1984. pp. 241-254.
SAHL, Hans, "Walter Benjamin in the Internment Camp," in: G. Smith (org.), *On Walter Benjamin*, Cambridge/Mass.: MIT, 1988. pp. 346-352.
SAUERLAND, Karol, "Walter Benjamin et l'anarchisme," in: G. Raulet (org.), *Weimar ou l'explosion de la modernité*, Paris: Editions Anthropos, 1984. pp. 219-222.
SCHOLEM, Gershom, *Walter Benjamin und sein Engel*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.
_____, "Introdução", in: Lisa Fittko, "'Der alte Benjamin'; Flucht über die Pyrenäen", in: *Merkur* 36, n. 403, jan. 1982.
_____, *Histoire d'une amitié*, P. Kessler (trad.), Paris: Calmann-Lévy, 1981.
_____, "Walter Benjamin und sein Engel", in: S. Unseld (org.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. pp. 87-138.
_____, "Walter Benjamin," in: G. Scholem, *On jews & judaism in crisis*, New York: Schocken Books, 1976. pp. 172-197.
SCHÖNE, Albrecht, "'Diesse nach jüdischem Vorbild erbaute Arche': Walter Benjamins *Deutsche Menschen*", in: Stéphane Moses e Albrecht Schöne (org.), *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposion*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. pp. 350-365.
SELZ, Jean, "Walter Benjamin a Ibiza," in: *Les Lettres Nouvelles*, n. 11, jan. 1954.
SMITH, Gary (org.), *On Walter Benjamin; critical essays and recollections*, Cambridge/M.-London: The MIT Press, 1988.
SPETH, Rudolf, *Wahrheit & Ästhetik. Untersuchunges zum Frühwerk Walter Benjamins*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991.

STEINER, George, "Walter Benjamin: Towards a Philosophy of Language", in: *The Times Literary Supplement*, London, 22.02.1968.

STEINER, Uwe, *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamin*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989.

STIERLE, Karlheinz, "Walter Benjamins und der Erfahrung des Lesens," in: *Poetica*, n. 12, 1980. pp. 227-248.

SZONDI, Peter, "Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin," in: *Schriften*, v. II, 1978. pp. 275-294.

______, "Nachwort", in: W. Benjamin, *Städtbildern*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963. pp. 79-97.

TIEDEMANN, Rolf, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.

WEBER, Samuel, "Lecture de Benjamin", in: *Critique*. Paris, ago./set. 1969. pp. 699-712.

WELLEK, René, "The early literary criticism of Walter Benjamin", in: *Rice University Studies*, n. 57, v. 4, 1971. pp. 123-134.

WISMANN, Heinz (org.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris: Les Editions du Cerf, 1986.

WITTE, Bernd, *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart: Metzler, 1974.

______, "Benjamin and Lukács. Historical notes on the relationship between their political and aesthetic theories", in: *New German Critique*, n. 5, 1975. pp. 3-26.

______, *Walter Benjamin. Une biographie*, ed. française revue et augmentée, A. Bernold (trad.), Paris: Editions du Cerf, 1988.

WOHLFARTH, Irving, "Préface", in: Benjamin, *Origine du Drame Barroque Allemand*, Paris, 1985. pp. 7-21.

______, "The politics of Prose and the Art of Awakening: Walter Benjamin's Version of a German Romantic Motif", in: *Glyph*, n. 7, 1980. pp. 130-148.

______, "'Was nie geschrieben wurde lesen'. Walter Benjamins Theorie des Lesens", in: Uwe Steiner (org.), *Walter Benjamin, zum 100. Geburtstag*, Bern: Lang, 1992. pp. 297-344.

WOLIN, Richard, *Walter Benjamin: an aesthetic of redemption*, New York: Columbia U.Press, 1982.

ZIMA, Pierre V. "L'ambivalence dialéctique: entre Benjamin et Baktine," in: *Revue d'Esthétique*, n. 1, 1981. pp. 131-140.

f) Obras sobre os românticos alemães:

ALLEMANN, Beda, "Aufriß des ironisches Spielraums," in: H.-E. Hass e G.-A. Mohrlüder (org.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973.

ANSTETT, J.-J., "Friedrich Schlegel", in: A. Béguin (org.), *Le romantisme allemand* (1949), 1983.

BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (Paris, 1946), Paris: Librairie José Corti, 1991.

______, "Avant-propos", in: Béguin (org.), *Le romantisme allemand*, (1949) 1983.

BEHLER, Ernst, "Die Theorie der romantischen Ironie im Sichte der Handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n. 88, 1969. pp. 90-114.

______, "Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion?", in: E.B. e J. Hörisch (org.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn [etc.] 1987. pp. 141–60.

______, "Grundlagen der Ästhetik in Friedrich Schlegels Frühen Schriften", in: Walter Jaeschke e Helmut Holzhey (org.), *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805)*, Hamburg, 1990. pp. 112–27.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger; culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard, 1984.

______, "Hölderlin, ou la traduction comme manifestation", in: B. Böschernstein e J. Le Rider (org.), *Hölderlin vu de France*, Tübingen, 1987.

BLANCHOT, Maurice, "L'Atheäum", in: *L'entretien infini*, Paris: Gallimard, 1969.

BOHRER, Karl Heinz, "Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie", in: Bohrer (org.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983. pp. 52-82.

BORNHEIM, Gerd, "Filosofia do romantismo", in: J. Guinsburg (org.), *O romantismo*. 2.ed., São Paulo: Perspectiva, 1985. pp. 75-111.

BOUCHER, Maurice, "Ironie romantique", in: A. Béguin (org.), *Le romantisme allemand*, (1949) 1983.

BRINKMANN, Richard, "Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe der Naive und Sentimentalischen", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgeschichte*, v. 32, 1958. pp. 344-371.

CAILLOIS, Roger. "L'alternative (Naturphilosophie ou Wissenschaftslehre)", in: A. Béguin (org.), *Le romantisme allemand*, (1949) 1983.

CASSIRER, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, Erster Teil: *Die Sprache*, Darmstadt, 1977.

______, *Rousseau, Kant, Goethe*, Princeton University Press, 1947.

______, *Linguagem e mito*, J. Guinsburg e M. Schnaiderman (trad.), São Paulo: Perspectiva, 1972.

CIANCIO, Claudio, *Friedrich Schlegel: Crisi della Filosofia e Rivelazione*, Mursia-Milano, 1984.

DIECKMANN, L., "Fr. Schlegel and Romantic Concepts of the Symbol", in: *Germanic Review*, n. XXXIV, 1959. pp. 276-283.

EICHNER, Hans, "Introduction", in: F. Schlegel, *Literary Notebooks 1797-1801*, London: University of London, 1957.

______, "Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik", in: *Romantik heute*, Bonn-Bad Goderberg: Inter Nationes, 1972.

ENDERS, Carl, "Fichte und die Lehre von der 'romantischen Ironie'", in: *Zeitschrift für Aesthetik*, n. 14, 1920. pp. 279-184.

FRANK, Manfred, "Die Dichtung als 'Neue Mythologie'", in: K.H. Bohrer (org.), *Mythos und Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983. pp. 15-40.

______, "Die Philosophie des sogenanten 'magischen Idealismus'", in: *Euphorion*, n. 63, 1969.

_____, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.
_____, *Das Problem 'Zeit' in der deutschen Romantik*, München, 1972.
_____, *Einführung in die frühromantische Aesthetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
_____, "Allegorie, Witz, Fragment, Ironie", in: *Allegorie und Melancholie,* Willem van Reijen (hsrg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992. pp. 124-46.
GRAMBERG, Michael, *Stefan Georges Übertragungen. Die Frage nach einem symbolischen Übersetzung für ein neues Verständnis der Dichtung. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Übersetzungskunst.* Tese de doutorado, Universidade de Köln, 1969.
GUNDOLF, Friedrich, *Goethe,* 11.ed., Berlin: Georg Bondi in Berlin, 1922.
HANSEN-LOVE, Ole, *La révolution copernicienne du langage dans l'oeuvre de Wilhelm von Humboldt,* Paris: Vrin, 1972.
HARTMANN, Nicolai, *A filosofia do idealismo alemão*, 2.ed., J.G. Belo (trad.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
HEINRICH, Bernhard, "Der Begriff der Parekbase in der Ironie-Terminologie Friedrich Schlegels", in: H.-E. Hass e G.A. Mohrlüder (org.), *Ironie als literarisches Phänomen.* Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973.
HELLINGRATH, Norbert von, *Pindarübetragungen von Hölderlin*, Iena, 1911.
HILLMANN, Heinz, "Schläft ein Lied in allen Dingen? Zur Bildlichkeit der deutschen Romantik", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n. 88, 1969. pp. 150-162.
HOFFMEISTER, Gerhard, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, 1978.
HUYSSEN, Andreas, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung. Studien zur Frühromantischen Utopie einer deutschen Weltliteratur,* Zürich, 1969.
IMMERWAHR, Gerhard, "The subjectivity or objektivity of Friedrich Schlegel's poetic irony", in: *Germanic Review*, n. 26, 1951. pp. 173-191.
_____, "Friedrich Schlegel's essay 'On Goethe's Meister'", in: *Monatshefte*, n. 49, 1957. pp. 1-21.
JAUß, Hans Robert, "Schlegels und Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'", in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970. pp. 67-106.
KIMMERLE, Heinz, "Einleitung", in: F. Schleiermacher, *Hermeneutik*, Heidelberg, (1959) 1974. pp. 9-24.
KRÄMER, Hans, "Fichte, Schlegel und der Infinitismus in der Platondeutung," in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Geistes-geschichte und Literaturwissenschaft*, n. 4, 1988. pp. 583-621.
KURZ, Gerhard, "Poetische Logik. Zu Hölderlins 'Anmerkungen' zu 'Oedipus' und 'Antigonae'", in: Chr. Jamme (org.), *Jenseits des Idealismus. Hölderlin letzte Homburger Jahre (1804-1806)*, Bonn, 1988.
LACOUE-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc, *L'absolut Littéraire. Theorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978.
LÉON, Xavier, *Fichte et son Temps*, Paris: Librairie Armand Colin, v. I., 1922.
MENNINGHAUS, Winfried, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.

MOSER, Walter, *La poétique de l'encyclopédie*. Texto fotocopiado. 1989.
_____, *Romantisme et crise de la modernité. Poésie et encyclopédie dans Le Brouillon de Novalis*, Longueuil, 1989.
_____, "Herder et la toupie des origines", in: *Revue des sciences humaines*, n. 166 (2), 1977.
NEUBAUER, John, "Intellektuelle, intellektuale und ästhetisch Anschauung. Zur Entstehung der romantischen Kunstauffassung", in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Litwiss.und Geistesgeschichte*, 1972. pp. 294-319.
NUNES, Benedito, "A visão romântica", in: J. Guinsburg (org.), *O romantismo*, 2.ed., São Paulo: Perspectiva, 1985. pp. 51-74.
PATSCH, Hermann, "Friedrich Schlegels 'Philosophie der Philologie' und Schleiermachers frühe Entwürfe zur Hermeneutik; zur Frühgeschichte der romantischen Hermeneutik", in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, n. 63, 1966. pp. 437-472.
PAULSEN, W., "Friedrich Schlegels 'Lucinde' als Roman", in: F. Schlegel, *Lucinde*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag, 1985.
PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romantismo a la vanguardia.* (1974) 3.ed., Barcelona/Caracas/México, 1981.
POLHEIM, Karl Konrad, "Friedrich Schlegels 'Lucinde'", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n. 88, 1969.
PORSET, Charles, "L'idée et la racine", in: *Revue des sciences humaines*, n. 166, 1977.
QUINTELA, Paulo, *Hölderlin*, Porto: Ed. Inova limitada, 1971.
SCHAEFFER, Jean-Marie, "Romantisme et langage poétique", in: *Poétique*, n. 42, abr. 1980. pp. 177-194.
SCHLAGDENHAUFFEN, Alfred, "Die Grundzüge der Athenäum", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n. 88, 1969.
STROHSCHNEIDER-KOHRS, Ingrid, "Novalis", in: H.E. Hass e G.-A. Mohrlüder (org.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973. pp. 168-177.
SCHUWER, Camille, "La part de Fichte dans l'esthétique romantique", in: A. Béguin (org.), *Le romantisme allemand*, (1949) 1983.
SELIGMANN-SILVA, Márcio, *Prosa — Poesie — Unübersetzbarkeit. Wege durch das 18.Jahrhundert und von den Frühromantikern bis zur Gegenwart*, tese de doutorado, Universidade Livre de Berlim, 1996.
SÖRENSEN, B.A., *Symbol und Symbolismus in den ästheischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen: Athenäum, 1963.
SZONDI, Peter, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.
_____, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, 2 v. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974
_____, *Hölderlin Studien mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
_____, "Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlass", in: *Euphorion*, n. LXIV, 1970.
_____, "Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilag über Tiecks Komödien", in: H.E. Hass e G.-A. Mohrlüder (org.), *Ironie als literarisches Phänomen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973.

TODOROV, Tzvetan, *Teorias do Símbolo,* M. Santa Cruz (trad.), Lisboa: Edições 70, 1979.
TORRES FILHO, Rubens Rodrigues, "Apresentação", in: Novalis, *Pólen*, R.R. Torres Filho (trad.), São Paulo: Iluminuras, 1988.
TURK, Horst, "Hölderlins Sophoklesübersetzung", in: *Hölderlin-Jahrbuch*, n. 26, 1988/89.
VÖLKNER, Peter, "Geschichtlichkeit und Individualität im Sprachverständnis Johann Georg Hammans" in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Litwiss. und Geitesgeschichte*, n. 61(4), dez. 1987. pp. 665-675.
WEBER, Gerhard, *Novalis und Valéry. Ver-Dichtung des Ich. 1800/1900,* Bonn/ Berlin, 1992.
WELLEK, René, *História da crítica moderna*, Herder-EDUSP, v. II, 1967.
______, "The concept of Romanticism in Literary History", in: *Concepts of criticism*, New Haven-London, 1963. pp. 128-198.

g) Demais obras:

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: Fischer V., 1986. (*Dialética do Esclarecimento*, G.A de Almeida (trad.), Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.)
ARROUYE, Jean, "Archäologie der Ikonologie", in: Andreas Beyer (org.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin: Verlag Wagenbach, 1992. pp. 29-39.
BARTHES, Roland, *Crítica e verdade*, M. da Cruz Ferreira (trad.), Lisboa, 1987.
BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complétes*, v. I, Paris: Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1975.
______, *Œuvres complétes*, Laffont, Paris, 1980.
BENOIT, Alcides H.R., "A alegoria entre Cambises e Pisístrato", in: *Almanaque*, n. 5, São Paulo, 1977. pp. 62-69.
BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I* (1966), Paris: Gallimard, 1982.
BERMAN, Antoine, "L'essence platonicienne de la traduction", in: *Revue d'Esthétique*, n. 12, 1986.
BLUMENBERG, Hans, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.
______, *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
BOHRER, Karl Heinz, "Die Aesthetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit", in: *Merkur*, n. 10-11, out./nov. 1990. pp. 851-865.
BORGES, J.L., *Ficcionario, una antologia de sus textos*, E.R. Monegal (org.), México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
BREDEKAMP, Horst, "Götterdämmerung des Neuplatonismus", in: Andreas Beyer (org.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin, 1992. pp. 75-83.
CAILLOIS, Roger, "Paris, mythe moderne", in: *Nouvelle Revue Française*, v. XXV, n. 284, 1937.
CAMPOS, Haroldo de, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo: Perspectiva, 1981.

______, *Qohélet - O-que-sabe. Eclesiastes: poema sapiencial*, São Paulo: Perspectiva, 1990.
______, "A Palavra Vermelha de Hölderlin", in: *A arte no horizonte do provável*, São Paulo: Perspectiva, 1977.
CHYDENIUS, Johan, "La théorie du symbolisme médiéval", in: *Poétique*, n. 23, 1975.
CURTIUS, Ersnst Robert, *Europäische Literatur una lateinisches Mittelalter*, Tübingen, Basel: Francke Verlag, 11.ed., 1993. (*Literatura européia e Idade Média latina*, Instituto Nacional do Livro, 1957.)
DESCARTES, *Discurso do método*, in: *Descartes* (col. *Os pensadores)*, J. Guinsburg e B. Prado Júnior (trad.), São Paulo: Abril, 1983.
DROZ, Jacques, "Prusse et prussianisme dans la République de Weimar", in: G. Raulet (org.), *Weimar ou l'explosion de la modernité,* Paris: Editions Anthropos, 1984. pp. 23-29.
ECO, Umberto, "Symbol and Allegory", in: *Art and Beauty in the middle ages*, H. Bredin (trad.), New Haven-London: Yale Un. Press, 1986.
FEHÉR, Ferenc, "Der Pyrrhussieg der Kunst im Kampf um ihre Befreiung. Bemerkungen zum postmodernen Intermezzo", in: Bürger e Bürger (org.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.
FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, S.T. Muchail (trad.), 3.ed., São Paulo: Martins Fontes, 1985.
FRANK, Manfred, "Zwei Jahrhundert Rationalitäts-Kritik und ihre 'post-moderne' Überbietung," in: D. Kamper (org.), *Die unvollendet Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, Frankfurt a.M., 1987. pp. 99-121.
______, "Was heißt 'einen Text zu verstehen?'", in: U. Nassen (org.), *Texthermeneutik. Aktualität, Geschichte, Kritik*, Paderborn, 1979.
______, *Stil in der Philosophie,* Stuttgart: Reclam, 1992.
GABRIEL, Gottfried, "Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie", in: *Literarische Formen der Philosophie*, G.G. e Christiane Schildknecht (org.), Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 1990.
GADAMER, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode*, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1960.
GANGL, Manfred, "Crise du marxisme et renouvellement de la philosophie de l'histoire", in: G. Raulet (org.), *Weimar ou l'explosion de la modernité.* Paris: Editons Anthropos, 1984. pp. 201-217.
GENETTE, Gérard, *Mimologiques; voyage en Cratylie*, Paris: Seuil, 1976.
______, "Genres, 'types', modes", in: *Poétique*, n. 32, nov. 1977.
GOMBRICH, E.G., "The Visual Image in Neo-Platonic Though", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948. pp. 163-192.
HABERMAS, Jürgen, "Nachvort", in: Adorno e Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M.: Fischer V., 1986. pp. 277-294.
______, *Perfiles filosófico-políticos*, M.J. Redondo (trad.). Madrid: Taurus, 1984.
______, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. J. Ritter e K. Gründer (org.). Darmstadt, 1971 ss.
JARRETY, Michel, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite,* Paris, 1991
JAKOBSON, Roman, *Lingüística e comunicação*, I. Blikstein e J.P. Paes (trad.), São Paulo: Cultrix, 1988.
KLEIN, Wolf Peter, *Am Anfang war das Wort. Theorie- und*

wissenscahftsgeschichtliche Elemente frühzeitlichen Sprachbewußtseins, Berlin: Akademie Verlag, 1992.
KRACAUER, Siegfried, "La Bible en allemand; a propos de la traduction du à Martin Buber et à Franz Rosenzweig" (1926), R. Rochlitz (trad.), in: *Revue d'esthétique*, n. 12, 1986. pp. 91-97.
______, "Das Ornament der Masse", in: *Der verbotene Blick*, Johanna Rosenberg (org.), Leipzig: Reclam, 1992.
KURZ, Gehard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 3.ed., 1993.
LACOUE-LABARTHE, Philippe, *L'imitation de modernes, Typographies II*, Paris, 1986.
LAUSBERG, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 3.ed., 1990.
LESSING, Gottfried Ephraim, *Sämtlichle Schriften*, Karl Lachmann (org.), Leipzig, 3.ed., 1904, v. 17.
LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e significado*, A.M. Bessa (trad.), Lisboa/São Paulo, 1981.
LISPECTOR, Clarice, *A imitação da rosa*, Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1973.
LUKÁCS, G., *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1920), München: DTV, 1994.
______, *L'ame et les formes*, Guy Haarscher (trad.), Paris: Gallimard, 1974.
______, "Alegoria y simbolo", in: *Estética*, v. IV, Barcelona-México, 1967.
MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1945.
MAN, Paul de, "The Retoric of Temporality", in: *Blindness & Insight*, 2.ed., London, 1983. pp. 187-228.
MARCUSE, Herbert, *Eros e civilização*, A. Cabral (trad.), Rio de Janeiro: Zahar, 8.ed., 1978.
MOOG-GRÜNEWALD, Maria, "Investigación de las influencias y de la recepción", in: M. Schmeling (org.), *Teoria y praxis de la literatura comparada*, Barcelona-Caracas: Editorial Alfa, 1984. pp. 69-90.
MOSÈS, Stéfane, "Von der Zeit zur Ewigkeit", in: Gotthard Fuchs e Hans Hermann Henrix (org.), *Zeitgewinn. Messianisches Denken nach Franz Rosenzweig*, Frankfurt a.M.: Verlag Josef Knecht, 1987. pp. 151-162.
______, *Système et Révélation. La philosophie de Franz Rosenzweig*, Paris: Seuil, 1982.
PAZ, Octavio, *Tradución, literatura y literalidad*, Barcelona, 1971.
______, *Corriente alterna*, 16.ed., México: Siglo Veintiuno, 1986.
______, "El surrealismo", in: *Las peras del olmo*, 2.ed., Barcelona, 1974.
PETERS, F.E., *Termos filosóficos gregos*, 2.ed., B.R. Barbosa (trad.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
RICHARD, Lionel, *A República de Weimar*, J. Batista (trad.), São Paulo, 1988.
ROSENFELD, Anatol, *O teatro épico*, São Paulo: Perspectiva, 1985.
ROSENZWEIG, Franz, "Nachwort" [à tradução de *Sechzig Hymnen und Gedichte des Jehuda Halevi*], in: *Kleinere Schriften*, Berlin, 1937. pp. 200-219.
______, *Stern der Erlösung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976.
ROHDEN, Valerio, "Tradução em perspectiva: a Crítica da faculdade do Juízo, de Kant", in: *Folha de S. Paulo*, 29.12.1990, p. F-4.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, introduction et notes par Angèle Kremer-Marietti, Paris: Aubier Montaigne, 1974.
SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, A. Bernárdez (trad.), Madrid: Alianza, 1984.
SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale. Edition critique préparée par Tullio de Mauro*, Paris: Payot, 1985. (*Curso de Lingüística geral*, Charles Bally e A. Sechehaye [org.], J.P. Paes, I. Blikstein e A. Chelini [trad.], São Paulo: Cultrix, 1988.)
SCHÄFER, Peter, "Text, Auslegung und Kommentar im rabbinischen Judentum", in: J. Assmann e B. Gladigow (org.), *Text und Kommentar*, München: Wilhelm Fink, 1995, pp. 163-186.
SCHOLEM, Gershom, *The messianic idea in judaism*, New York: Schocken Books, 1971.
______, "Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala", in: *Judaica 3*, Frankfurt/M., 1970. pp. 7-70.
______, *Le nom et les symbole de Dieu dans la mystique juive*, Paris: Les Editions du Cerf, 1983.
______, *A mística judaica*, D. Ruhman, F. Kon, J. Meiches, R. Mezan e J. Guinsburg (trad.), São Paulo: Perspectiva, 1972.
SCHRADER, Monika, "Sprache als Kriterium literarischer Kritik", in: *Zeitschrift für Litraturwissenschaft und Linguistik*, n. 71, 1988. pp. 48-60.
SELIGMANN-SILVA, Márcio, "Philosophie der Übersetzung - Übersetzung von Philosophie: Das Prinzip Unübersetzbarkeit", in: Ray-GüdeMertin (org.), *Von Jesuiten, Türken, Deutschen und anderen Fremden: Aufsätze zu brasilianischer Literatur und literarischer Übersetzung*, Frankfurt a.M.: TFM, 1996. pp. 165-185.
______, "Haroldo de Campos: tradução como formação e 'abandono' da identidade", in: *Revista da USP*, n. 36, dez. 1997. pp. 159-171.
SÖRENSEN, Bengt Algot (org.), *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Athenäum, 1972.
STEINER, George, *After Babel. Aspects of language and translation*, London/Oxford/New York: Oxford U. Press, 1976.
STRUBEL, Armand, "'Allegoria in factis' et 'Allegoria in verbis'", in: *Poétique*, n. 23, 1975.
TORRES FILHO, Rubens Rodrigues, *O espírito e a letra*, São Paulo: Ática, 1975.
VALÉRY, Paul, *Cahiers I*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973.
______, *Œuvres*, 2 v., Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1973.
______, *Mélange*, Québec, 1941.
WARNING, Rainer (org.), *Rezeptionsästhetik*, (1975) 2. ed., München: Wilhelm Fink Verlag, 1979.
WINCKELMANN, *Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), in: Winckelmann, Mengs, Heinse, *Frühklassizismus*, Helmut Pfotenhauer et alii (org)., Frankfurt/Main: Deutsche Klassiker Verlag, 1995 (Bibliothek der Kunstliteratur, v. II).
YATES, Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, 1964. (Y.S. de Toledo (trad. br.), São Paulo, 1987.)

COLEÇÃO FILOSOFIA

DESCARTES E AS PERIPÉCIAS DA RAZÃO
Denis L. Rosenfield

A DIALÉTICA NEGATIVA DE THEODOR W. ADORNO
MarcosNobre

O FIO E A TRAMA
Ivan Domingues

O GÊNIO ROMÂNTICO
Márcio Suzuki

A POLÍTICA TENSA
Ricardo R. Terra

O SENTIDO DE ZEUS
Jaa Torrano

BIBLIOTECA PÓLEN

O CONCEITO DE CRÍTICA DE ARTE NO ROMANTISMO ALEMÃO
Walter Benjamin

CONTRIBUIÇÃO Á HISTÓRIA DA RELIGIÃO E FILOSOFIA NA ALEMANHA
Heinrich Heine

CONVERSA SOBRE A POESIA
Friedrich Schlegel

DA INTERPRETAÇÃO DA NATUREZA
Denis Diderot

DIALETO DOS FRAGMENTOS
Friedrich Schlegel

DUAS INTRODUÇÕES À CRÍTICA DO JUÍZO
Immanuel Kant

A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM
Friedrich Schiller

A FARMÁCIA DE PLATÃO
Jacques Derrida

LAOCOONTE OU
SOBRE OS LIMITES DA PINTURA E POESIA
G.E. Lessing

MEDITAÇÕES
Marco Aurélio

POESIA INGÊNUA E SENTIMENTAL
Friedrich Schiller

PÓLEN
Novalis

PREFÁCIO A SHAKESPEARE
Samuel Johnson

SOBRE KANT
Gérard Lebrun

TEOGONIA
Hesíodo

OS TRABALHOS E OS DIAS
Hesíodo

Este livro terminou
de ser impresso no dia
01 de março de 1999
nas oficinas da
Prol Editora Gráfica Ltda.,
em Diadema, São Paulo.

lhes uma concepção de crítica como *medium-de-reflexão*.

Por outro lado, o trabalho deixa claro que o conceito benjaminiano e romântico de crítica é baseado numa visão essencialmente positiva, em que se destaca uma teoria do conhecimento que engloba o trabalho da imagem ao lado do trabalho do conceito, bem como a noção de uma crítica poética, produtiva, que "potencia" a obra criticada, atualizando-a num determinado "agora" que rompe com o "continuum" da história.

Uma característica marcante do estudo de Márcio Seligmann-Silva, que é também tradutor da tese de doutorado de Benjamin sobre o romantismo alemão, é o fato de ele pensar o conceito de crítica poética em estreita relação com a teoria e prática da tradução, o que pode se tornar particularmente fecundo para o debate desses conceitos de crítica no contexto intelectual brasileiro.

Willi Bolle

Sobre o autor

Márcio Seligmann-Silva é formado em História pela PUC/SP, mestre em literatura alemã pela USP e doutor em Teoria Literária pela Universidade Livre de Berlim. Traduziu as seguintes obras (publicadas pela Iluminuras): *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de Walter Benjamin (1993), e *Laocoonte*, de G.E. Lessing (1998). Tem diversas publicações sobre Walter Benjamin, teoria da tradução, a relação entre a literatura e as artes plásticas e sobre a Literatura de Testemunho. No momento leciona Teoria Literária no programa de estudos pós-graduados do Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

Capa: Marcelo Girard
Imagem: Mira Schendell